L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

MAI
1984
nº 308

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	150 F	175 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	165 F	200 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1983)	40 F	45 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1984

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : A311

SOMMAIRE

42e Année — MAI — nº 308

Nº Commission paritaire : 58972 — Nº ISSN 0013-1415

FAIRE CHANTER LES ENFANTS

par **Thérèse FARRE-FIZIO**
Professeur d'Education Musicale

Directrice de la Maîtrise **Gabriel Fauré**

Ce stage découpé en 4 séances de 2 h 30 a rassemblé une quarantaine de personnes et a suscité un grand intérêt auprès des animateurs, instituteurs et amateurs divers, ayant d'une façon ou d'une autre à faire "chanter les enfants". Les demandes d'inscription ont dépassé les capacités d'accueil.

Comme indiqué dans le fascicule de présentation, des aspects très divers "et complémentaires" ont été abordés.

La première séance a permis un exposé théorique des finalités du chant choral considéré comme un moyen d'expression privilégié car à la portée de tous, et devant être pratiqué par un maximum d'enfants de façon satisfaisante. C'est le fer de lance de la culture musicale par son accès aisé; mais il faut lutter en France contre des préjugés enracinés, grâce à l'efficacité de nombreux éducateurs, souvent compétents, manquant parfois de formation.

— **Physiologie de la voix** / Classement des voix : comment déterminer le registre vocal où l'enfant sera à l'aise; la mue : priorité à l'acquisition d'un "instrument" juste et ductile.

— **Des exercices de souffle** ont permis de déterminer la meilleure méthode de respiration, la prise de conscience de l'appui sur le diaphragme : pour des exercices divers, les stagiaires ont effectué différents tests sur eux-mêmes, et une dizaine de fillettes de la Maîtrise donnaient l'exemple de leur mieux.

— **Pose de la voix** / présentation et réalisation de type d'exercices variés sur les voyelles, susceptibles de plaire aux enfants; articulation des consonnes.

La seconde séance a permis de mettre en application ces principes, grâce à la présence d'une vingtaine de jeunes enfants amenés par leur institutrice stagiaire. Il a donc été procédé à l'écoute de la voix de chacun, de sa place dans le choeur dans la voix de soprano, ou de mezzo, compte tenu toutefois du caractère très provisoire de ces affectations (modification de la voix ou de l'oreille de l'enfant intervenant après une période de travail qui permet d'affiner le premier jugement de l'animateur).



— Exercices de souffle (respiration, diaphragme, articulation, pose de la voix; durée de cette mise en route : 1 heure).

— Les enfants étant jusqu'alors disposés face aux stagiaires, il leur est demandé de s'asseoir pour la mise en place de quelques chants qui seront exécutés le lendemain, en fin de stage. C'est alors le **travail d'apprentissage d'un chant** dont on a distribué la partition. Donc : explication des signes, lecture du texte, répétition des phrases musicales jouées au piano ou chantées. Deux chants sont ainsi vus pour la première fois, d'un niveau facile, mais de grande qualité musicale (Alphabet de Mozart; Chanson polyphonique française anonyme). Pendant que se détendent les enfants, les stagiaires

apprennent un autre chant populaire (Tom Pouce de Ruault).

La troisième séance rassemblait à nouveau les stagiaires, les enfants et la Maîtrise.

Quelques stagiaires volontaires avaient travaillé les 3 chants déjà mis en place sommairement et devaient en prendre la responsabilité totale, en répétition et au concert de l'après-midi. Les exercices ont été, de même; conduits par des stagiaires; à nouveau le souffle, la pose de la voix, l'articulation. Un autre chant populaire ("la ronde autour du monde") est "monté" par l'un des participants.

Lorsque tous les chants sont ainsi revus, l'accent peut être mis sur l'interprétation; telle nuance est à accentuer, tel est à préciser, tel passage à mieux articuler...

Le directeur de stage a donc pu alors proposer des exercices gestiques destinés à permettre la cohésion de l'ensemble, ou à éprouver la docilité des choristes : changements de mesure, de rythme, de nuances; ainsi tous les gestes essentiels ont-ils été répertoriés.

La quatrième séance, sous l'aspect d'une "Répétition Générale pour le concert de 16 h, a permis une vaste récapitulation des instructions générales diffusées au cours de ce stage. Chaque stagiaire volontaire a donc repris la direction du chant qu'il avait contribué à monter. Durée de cette séance 1 h 30.

A 16 h, le public a été admis dans la salle, et le groupe des stagiaires, des enfants et de la Maîtrise, a exécuté les 4 pièces travaillées; c'est alors seulement que les jeunes filles de la Maîtrise Gabriel Fauré ont exécuté 45 mn de leur répertoire, et c'est alors peut-être que la finalité du travail précédent est apparue très nettement, puisqu'il devrait déboucher logiquement sur ce type de réalisation, après beaucoup de travail et de persévérance.

Il ressort de cette expérience qu'il y a une forte demande de perfectionnement de la part de chefs de choeur déjà en fonction, n'ayant pu bénéficier antérieurement d'une formation efficace et spécifique, en raison d'une carence à un moment donné de leur formation musicale. Leur satisfaction à l'issue de ces séances semblait totale. Ils souhaiteraient toutefois pouvoir "travailler en atelier" de façon à prolonger dans la pratique leurs acquisitions théoriques. Cela demande des locaux adéquats (subdivisés, sans limite draconnienne des horaires) et évidemment une "matière vocale" un "matériau" : jeunes enfants chanteurs; de même il semble que 4 séances soient insuffisantes pour passer à la pratique très sérieusement. Peut-être n'est-il pas souhaitable — bien que ce soit motivant — de devoir absolument "exécuter" une œuvre apprise de la veille (quand on sait le temps que représente la préparation d'un morceau de 3 mn pour un concert).

Tels sont les enseignements que l'on peut retirer de ces jounées dont les participants se sont montrés enthousiasmés.

L'Assemblée Générale Extraordinaire de l'A.P.E.Mu

L'Assemblée Générale Extraordinaire de l'A.P.E.Mu, réunie le 11 mars 1984, indignée par les récentes mesures prises par le Ministère de l'Education Nationale à l'encontre des disciplines artistiques, rappelle qu'aux termes de la loi, l'éducation musicale fait partie des disciplines **obligatoires** enseignées au Collège.

Or, le texte paru au B.O. n° spécial 1 du 12 janvier 1984 **porte atteinte pour la première fois au caractère obligatoire de notre enseignement.** Et ce, alors que nous avions fait connaître au Ministère et à la Comission Legrand — de même que l'Association des Professeurs d'Arts Plastiques — notre opposition absolue à tout projet d'optionalisation des enseignements artistiques remplaçant l'horaire obligatoire.

D'autre part, le principe de la **dotation horaire** globale allouée à chaque établissement est **totalement inacceptable.** Son application s'exerce inévitablement au détriment des disciplines n'ayant pas de retombées directes dans le secteur économique. Elle détourne ainsi l'école de sa vocation fondamentale, et cause un préjudice grave aux élèves comme aux enseignants.

De nombreuses heures d'enseignement artistique ont déjà été supprimées à la rentrée 83, notamment dans l'enseignement optionnel complémentaire du second cycle. On annonce maintenant de nouvelles suppresions d'heures **et même de postes budgétaires** dans le premier cycle pour la rentrée 84. Des enseignements ne seront plus assurés, même en 6e et 5 e, là où ils l'étaient régulièrement auparavant. La justification de cette mesure par la "dotation horaire" est un fait entièrement nouveau. On avait coutume de se plaindre qu'on "manquait" de professeurs d'éducation musicale. Désormais, cet argument n'est plus entièrement valable, puisqu'on supprime parfois des heures là où elles existaient. Dans certains établissements, de longues années d'efforts se voient soudain réduites à néants.

Il n'est pas admissible que des textes émanant du Ministère de l'Education Nationale compromettent aussi gravement la continuité des enseignements artistiques dans le second degré. Le dommage sera irréparable pour tous les élèves qui nous sont confiés, et plus particulièrement pour ceux qui se destinent à des études musicales dans le cadre de l'Université, et que l'on décourage ainsi de s'engager dans la profession.

Autour du MANDOLINE de VERLAINE

par
Hervé MUSSON

Les donneurs de sérénades
Et les belles écouteuses
Echangent des propos fades
Sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
Et c'est l'éternel Clitandre,
Et c'est Damis qui pour mainte
Cruelle fait maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,
Leurs longues robes queues,
Leur élégance, leur joie
Et leurs molles ombres bleues

Tourbillonnent dans l'extase
D'une lune rose et grise,
Et la mandoline jase
Parmi les frissons de brise.

Paul VERLAINE (Fêtes Galantes)

Avec **Baudelaire** (1821-1867) et **Rimbaud** (1854-1891) **Paul Verlaine** compte parmi les plus grands poètes français de cet entre-deux siècles (XIX-XX[e]) ou les arts tendent à se juxtaposer dans une expression poétique unique. Car tout est "poésie" en Art désormais.

Au sortir du Romantisme, venu du Nord, et qui domina l'Europe durant les trois premiers quarts du XIX[e] siècle, c'est tout à coup du côté de la France qu'apparaît la nouveauté. On s'exprime en couleur, on invente des "Paysages choisis", des "chaudes lumières" et des images aussi fugitives que les rêves; comme si la méditerranée et son franc soleil, cette impression voluptueuse et sensuelle, née de la terre, dans un climat de rêve s'était mise à flirter soudain avec les brumeuses contrées nordiques peuplées non plus de héros légendaires et mythiques mais plus simplement de symboles. De ce mélange de soleil et de brume, naît un autre langage. On joue avec les mots, auxquels répondent des images et des sons venus d'ailleurs. (cf. la scène vaporeuse, secrête, évoqué par ce "Mandoline" de Verlaine).

La nouvelle peinture qu'un critique imbécile traita avec mépris, croyant faire un bon mot d'"impressionnisme" définit une esthétique qui traduit en image les préoccupations de tous. **L'Impressionnisme** coiffe toute une génération d'artistes, musiciens, poètes, romanciers, peintres et sculpteurs.

Quant à la mieux connaître, cette glorieuse époque, les œuvres qui suivent la révèlent bien mieux qu'un long discours.

Musique

"Prélude à l'après midi d'un Faune"	Debussy
"Pelleas et Mélisande"	Fauré
"Pelleas et Mélisande"	Debussy
"Jeux d'eau"	Ravel

Peinture

Les "Nymphéas"	Monet
Le "Moulin de la galette"	Renoir

Sculpture

Le "Baiser"	Rodin
La "Chute d'un ange"	Rodin

Poésie

"Les Fleurs du mal"	Baudelaire
"Fêtes galantes"	Verlaine
"Romances sans paroles"	Verlaine

Cette énumération loin d'être complète constitue un panorama déjà copieusement fourni!

VERLAINE (1844-1896)

Personnalité double, déchirante.

D'un côté la pureté, la candeur, l'art, la poésie; de l'autre sa faiblesse, le vice, l'alcool et la religion. Sa triste vie pourrait se résumer à un mariage raté, une aventure lamentable avec Rimbaud, la prison, le vice,

l'alcool, le repentir, la religion, un mysticisme maladif, l'hôpital, le vice, l'alcool, l'hôpital, l'alcool, etc. jusqu'à la déchéance totale et la mort.

En parallèle, la poésie demeure. Toujours. Tandis qu'il sombre dans une misère lamentable à la fois morale et physique, son prestige grandit. Il est sacré **prince des poètes,** et dans le même temps on le ramasse la nuit ivre-mort, gisant dans le caniveau d'une quelconque rue de Paris. Les hopitaux, il les a tous fait, les bars aussi sans doute. La mort de sa mère précipite sa ruine. Vie étrange, partagée entre la candeur et la violence. Etrangement touchante cette pauvre destinée du "Pauvre Lélian" (anagramme de Paul Verlaine) qui a inspiré à **Paul Fort** — autre poète — un fort beau poème : **"L'enterrement de Verlaine".**

L'ŒUVRE

Verlaine se joint d'abord aux Parnassiens — **Le Parnasse;** mouvement poétique qui revendique la nécessité de l'Art pur, l'Art pour l'Art — puis il pose avec Rimbaud et Mallarmé les grandes lignes du symbolisme. Le but ? Tenter de reprendre à la musique ce qui appartient à la poésie. Vocabulaire d'images. Art du suggestif, apparente nonchalance dans la forme, variété d'émotions, de sensations, résonances diverses, poésie du rêve, de l'inconscient, musique du mot, rythme de la phrase et du poême. Sorte de poésie musicalisée "De la musique avant toute chose".

Outre les Fêtes galantes et les Romances sans paroles déjà citées, l'Art Poétique, Sagesse, la Bonne chanson, comptent parmi ses grandes œuvres.

LA MELODIE

La prolixité artistique et intellectuelle de ces années propices aux correspondances ("les mots, les couleurs et les sons se répondent" - Baudelaire... "De la musique avant tout chose" Verlaine) agit un peu à la façon d'un ferment d'ou naîtra la **Mélodie** dite naturellement **Française** parce qu'elle est de la France le reflet exclusif et privilégié! Comme autrefois la France se reconnaissait dans ses châteaux de la Loire et plus tard à Versailles.

Elle établit un pont entre la poésie et la musique, d'autre part elle est "intimiste" et correspond de par ses dimensions et sa facture, au sens de la **"miniature"** richement ouvragé telle qu'autrefois elle existait sous forme de minuscule peinture qui servait d'ornement — d'enluminure — aux anciens manuscrits et aux vieux livres (voir à ce sujet les magnifiques décorations des premières lettres de paragraphes ornant les Textes Anciens.

De même, la mélodie constitue une sorte d'enluminure à la poésie.

Issue de la **Romance,** et ce n'est pas flatteur, la **Mélodie** atteint l'âge adulte aux environs de 1870 avec la **Chanson Triste de Henri Duparc** (1848-1933). Suivront d'innombrables chefs-d'œuvre qui répondent tous aux mêmes critères poétiques malgré les différences de styles, propres aux différents compositeurs.

Quelques exemples :
Mandoline de Verlaine par Debussy et Fauré
Clair de lune de Verlaine par Debussy et Fauré
Green de Verlaine par Debussy et Fauré
Spleen de Verlaine par Debussy et Fauré
Soupir de Mallarmé par Debussy et Ravel
Placet futile de Mallarmé par Debussy et Ravel

Fauré, Debussy, Ravel, Duparc portent la mélodie à son plus haut degré de perfection formelle, poétique, musicale, lyrique même (ex. : **Prison** de Verlaine par **Fauré; la Chevelure** de Pierre Louys par **Debussy** — c'est la 2e des 3 chansons de Bilitis; **Don Quichotte à Dulcinée** de P. Morand par **Ravel; La Vie Antérieure** de Baudelaire par **Duparc**).

Quant aux poètes, aux côtés des plus grands, il y en eut d'autres, infiniment moindres. Pour peu qu'un texte, presque toujours en vers, évoque une quelconque résonance poétique, sa valeur littéraire ne compte plus guère. Fauré a écrit sur de mauvais poèmes, mais la musique compense. Largement. A ce sujet voici une expérience intéressante : Lisez "Au bord de l'eau" de Sully Prud'homme, puis écoutez **"Au bord de l'eau"** de **Fauré.** Faites de même avec les textes "Pelleas et Mélisande" (de Maeterlink) et "l'Enfant et les Sortilèges" (de Colette), écoutez ensuite les deux œuvres lyriques, ou plutôt des extraits : **Pelleas** de **Debussy, "l'Enfant et les Sortilèges"** de **Ravel;** vous comprendez la différence et jugerez du pouvoir de la musique.

La **Mélodie** qui couvre à peu près la période allant de 1860 à 1950 est à la France ce que le **Lied** est à l'Allemagne romantique; le **Song** à l'Angleterre, à l'Allemagne de Kurt Weil (l'entre deux-guerres); la **Chanson** à l'Amérique de Gershwin; et **l'Air** à l'Italie.

Bref, la chanson (mélodie accompagnée par un ou plusieurs instruments) qu'elle soit d'origine aristocratique, bourgeoise, ou populaire, reflète le caractère d'un peuple, son "ethnie" à l'instar de sa langue et de sa grammaire.

Gabriel FAURE — 1845 (Pamiers) 1924 (Paris) —

Issu d'un milieu modeste, grand-père boucher, père instituteur, Gabriel Fauré manifeste très tôt un goût marqué pour la musique. Il deviendra le musicien d'élection des salons mondains épris de luxe, de raffinement précieux de culture et de beauté feutré, intimiste, telle que nous les décrit **Marcel Proust** dans la "Recherche du temps perdu". Longtemps d'ailleurs, on ne retient de Fauré que son charme, son habileté à plaire, l'élégance de son style et son aimable univers poétique.

On le qualifie non sans raillerie de "musicien distingué". De fait il s'intègre parfaitement dans cette société nantie — amie des Arts - à la charnière des deux siècles.

Mais Fauré n'est pas seulement le témoin d'une époque, c'est aussi et surtout le grand artisan de la **Renaissance Musicale Française** qu'il porte avec Debussy et Ravel à son apogée.

Auparavant, au temps du Romantisme, (Berlioz et Chopin exceptés), en France, les flonflons de théâtre et les romances à l'eau de rose pour Jeunes filles pubères de bonne famille faisaient autorité.

D'autres compositeurs ont contribué ou préparé cette grande Renaissance musicale française : St Saens, Berlioz et Chopin, Duparc, Franck, Bizet etc... L'avènement de la IIIe République coïncide à peu près à l'épanouissement de cet art français perdu, caractérisé par le bon goût au sens classique du terme, élégant, subtil, civilisé.

Le Romantisme correspondait profondément à l'esprit germanique. L'Art-langage passait par le cœur; l'Art nouveau, français, lui oppose un langage de l'esprit. C'est à lui de créer son propre imaginaire.

"Tout n'est qu'ordre et beauté
Luxe, calme et volupté"
Baudelaire - (Les fleurs du mal).

Fauré fit ses classes à l'Ecole Niedermeyer, spécialisée dans l'étude de la musique ancienne, modale, grégorienne; ces années de formation exercent une grande influence sur son œuvre. Une lente et sûre ascension le conduit de Pamiers en Ariège au Grand-Orgue de l'église de la Madeleine à Paris en 1896 — car Fauré est organiste — puis à la direction du Conservatoire en 1905. Il meurt en 1924. D'après les témoins de l'époque, tout Paris assiste à ses obsèques nationales...

Quelques grandes œuvres; et d'abord avant tout, un chef d'œuvre

— son **Requiem** éminemment liturgique, animé d'une très grande force dramatique, malgré sa simplicité (entendre au moins quelques extraits).

— **Trois recueils de mélodies,** plus quelques cycles (ou plus simplement d'autres recueils à partir de textes d'un même auteur, ou à partir d'un thème unique, comme la **Bonne Chanson** (Verlaine) **L'Horizon Chimérique** (Jean de la Ville de Mirmont). Les mélodies jalonnent la vie créatrice de Fauré aussi il est possible par elles de noter son évolution; de la première "Le papillon et la fleur" aimable mélodie-romance jusqu'aux pièces majeures comme "Mandoline" ou "Arpèges", "Prison" ou encore "Soir", toutes les quatre issues du 3e recueil.

— Suite d'orchestre sur le **"Pelleas et Mélisande" de Maeterlinck**

— Dolly; adorable suite pour piano à 4 mains.

— Quatuor à cordes; sa dernière œuvre écrite alors qu'il était devenu sourd comme Beethoven.

Un dernier mot, Fauré a laissé à tous ceux qui l'ont connu un souvenir chaleureux. Il est mort entouré d'admiration, de respect, d'amitié et sa popularité n'a cessé de grandir toute sa vie.

Claude DEBUSSY

Claude Debussy (1862-1918) dit **Claude de France** ou **Monsieur Croche**, pseudonyme dont il use pour la rédaction d'articles divers sur sa musique et sur celle des autres est né à St Germain en Laye d'une modeste famille de petits bourgeois. Il a 8 ans lors de la débacle de 1870 qui précipite la chute du Second Empire. Son père participe aux insurrections "Communardes" qui succèdent, et connaitra la prison... rédemptrice une fois l'ordre rétabli. Bref, la vie de Claude Debussy commence mal et son éducation fut en ces temps troubles quelque peu négligée.

Quelques amis, protecteurs ou professeurs, impressionnés par ses dons musicaux peu communs lui révèlent successivement le monde de la peinture contemporaine, celui de la musique et celui des lettres. Son professeur de piano ancienne élève et amie de **Chopin** (1810-1849) est en outre la belle-mère... de Verlaine !

Debussy entre au Conservatoire, mais ce jeune élève indiscipliné, aux idées musicales par trop subversives pour cette honorable maison n'y trouve pas son compte. Les voyages lui apportent plus. A Moscou, il découvre la musique Russe de **Tchaïkovsky** et de **Moussorgsky,** à Venise et à Bayreuth celle de **Wagner** qui l'influence profondément. D'ailleurs à l'époque, tous les artistes subissent l'influence wagnérienne. A l'occasion de l'Exposition Universelle en 1889, il découvre aussi le théatre Javanais et cette découverte l'enchante. Mais décidément il s'ennuie au Conservatoire. Pourtant la plus haute récompense sanctionne ses études. Il obtient le Prix de Rome qui le sacre officiellement compositeur. A noter que ce Prix de Rome ne constitue qu'un titre honorifique. En effet de grands et incontestables compositeurs comme **Ravel** (1875-1937) n'ont jamais pu l'obtenir. (L'échec de Ravel a d'ailleurs déclenché un véritable scandale à la suite duquel Fauré dut prendre la direction du Conservatoire).

Debussy n'avait pas attendu cette distinction pour composer. Il avait déjà écrit des mélodies dont **Mandoline** qui date de ces années d'apprentissage.

En 1902 son **Prélude à l'après-midi d'un faune** emporte tous les suffrages. La musique acquiert une autre dimension, une respiration différente, un nouvel espace poètique. Jamais musique et peinture n'ont été aussi proches que dans cette œuvre sublime.

A de rares exceptions près, Debussy composa toujours à partir d'une inspiration poétique ou plastique. Un texte de **Mallarmé** est à l'origine de cet après-midi fantasmatique.

Comme **Ravel**, Debussy écrit pour **Diaghilew** et ses **Ballets Russes.** (Ballets Russes; soit : renouveau de la Danse classique. Ils ont grâce au directeur-imprésario Serge Diaghilew profondément marqué les milieux artistiques des vingt premières années du Siècle et donné le coup d'envoi à la "danse contemporaine").

Comme Wagner, auparavant, Diaghilew tendait vers une conception d'**Art Total;** musique, danse, poésie et peinture mêlées.

— En 1902, Debussy présente l'opéra : **Pelléas et Mélisande** sur un texte de Maeterlinck. Scandale d'abord, puis très vite consécration du chef d'œuvre.

(Il y eut dans l'histoire de la musique, trois scandales retentissants : le premier, sous Napoléon III quand fut donné à Paris **Tannhäuser** de Wagner, Pelléas causa le second, quant au troisième, il vint par Stravinsky et son cataclysmique **Sacre du Printemps**).

Parmi les autres chefs-d'œuvre, citons les **trois nocturnes pour orchestre** (Nuages, Fêtes, Sirènes)
les **Trois chansons de Bilitis,**
les **Trois chansons de Ch. d'Orléans,**
deux recueils de **Préludes pour Piano,**
Jeux (ballet),
la Mer (triptyque pour Orchestre)
Syrinx (pour flûte seule)
trois sonates pour **Piano et Violon, Flûte Alto et Harpe, Violoncelle et Piano.**

Debussy meurt en 1918 laissant derrière lui une œuvre immense; sans conteste la plus moderniste que l'on puisse trouver. Après avoir été wagnérien, il passe l'essentiel de sa vie à se libérer de l'influence wagnérienne, étouffante, trop forte, trop exclusive. Il revendique un art typiquement français tel qu'il s'était épanoui durant le XVIIIe siècle dans tous les domaines musicaux : opéra, ballet, orgue, clavecin, avec des musiciens tels que **Marin Marais, Rameau, Couperin, Louis Marchand,** etc...

"Pelléas", "l'Après midi d'un Faune" "Jeux" autant de manifestation de l'art français, contre Wagner et son style.

Debussy explore et développe la notion du "temps subjectif" né de l'espace sonore, opposé au temps réel, la fonction expressive du silence. Sa musique évolue dans un perpétuel devenir, il traite l'orchestre comme une immense palette sonore aux nuances infinies — utilisation des instruments en soliste, cordes divisées, mélanges de timbres etc... Autant de traits caractéristiques de l'art contemporain déjà exposé par Wagner. (**Tristan, la Tétralogie, Parsifal**) et dont a hérité Debussy. Comme Wagner également mais selon une toute autre esthétique, il explore musicalement le domaine de l'inconscient.

A mon sens, passées les féeries impressionnistes, les dernières œuvres de Claude Debussy témoignent d'une hauteur d'inspiration peu commune. Sa **Sonate pour piano et violon** en particulier, révèle un univers artistique déconcertant parmi les quelques grandes pages énigmatiques de toute l'histoire de notre musique occidentale.

Debussy, révolté souvent, anarchique parfois, haïssant toute forme de trivialité, à la fois poète-musicien et peintre a posé les bases de toute la musique Française contemporaine. Souvent déroutant dans son langage ou dans sa démarche, par prudence, il me semble préférable de l'aborder par des œuvres aimables de sa première période (3 nocturnes pour orchestre, la Cathédrale engloutie etc..., plutôt que par "Jeux"... ou par ses 3 dernières sonates.

Pour la petite histoire, Debussy eut une fille qu'il adorait "Mademoiselle Chouchou". Il écrivit pour elle une œuvre charmante : les **"Children's Corner"** (pour piano).

ANALYSE COMPAREE

Une considération d'importance tout d'abord. Fauré est en pleine possession de son art quand il compose "Mandoline", tandis que Debussy encore jeune n'en est qu'à ses débuts. Ainsi, la version fauréenne révèle beaucoup plus de maturité que l'imagerie un peu simple, immédiate et néanmoins fort spirituelle de son cadet.

	1844	1845	1862	1867	1883	1891	1896	1918	1924
VERLAINE	Naissance			Mandoline 1e publication			Mort		
FAURE		Naissance				Mandoline			Mort
DEBUSSY			Naissance		Mandoline			Mort	

Il faut impérativement dans la mélodie que la musique est une dimension poétique, descriptive parfois, correspondant au texte.

Ceci posé, le reste fait partie du métier; sorte de rédaction musicale.

Pour commencer il faut trouver un rythme, plutôt **le** rythme du texte. En allemand, l'accent tonique joue un rôle déterminant. En français sa discrétion implique une démarche plus complexe, il faut musicalement justifier son choix rythmique. Tandis que l'allemand est d'abord une langue intuitive et "*musicale*", le français est avant tout discursif.

Sur le premier vers de Mandoline :
Les donneurs de sérénades :

7 pieds (plus le e muet final); une jolie association de deux mots "donneurs" et "sérènades", le second plus évocateur que le premier, on pourrait faire :

Les donneurs de sérènades, ce qui musicalement

s'écrit :

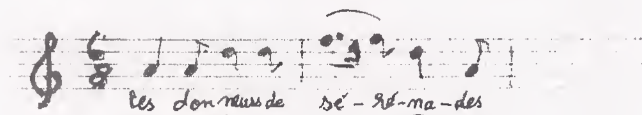
ou encore :

on peut aussi faire plus simple :
Les donneurs de **sérènades**

ce qui donne :

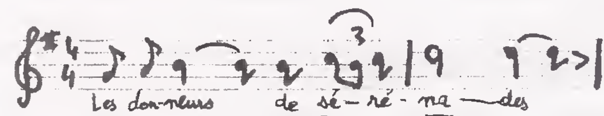
Comme l'ont écrit DEBUSSY

Exemple 1



avec un petit ornement pour souligner le mot "sérènade", et de façon plus complexe : FAURE

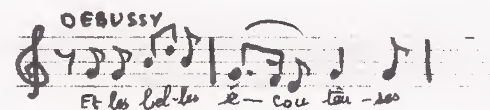
Exemple 2

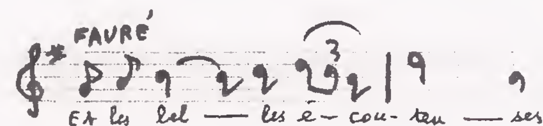


Mais du — sol au ré —, la phrase de Fauré, ascendante reste en suspension. Le *mélisme* du mot "sérènade" est infiniment plus évocateur, poétique, naturel que la broderie de Debussy sur le même mot. Le rythme plus élaboré à l'air plus simple, et coule mieux.

D'autre part la phrase de Debussy tourne en rond, (du la ou la) ce qui l'oblige à poursuivre sur autre chose avec le deuxième vers, tandis que Fauré peut reprendre tout simplement avec le deuxième vers ce qu'il avait déjà écrit sur le premier. Sa phrase monte seulement un peu plus (sol-mi) pour souligner la joliesse du mot "écouteuses" plus encore qu'il n'avait marqué auparavant le mot "sérénade"

Exemple 3





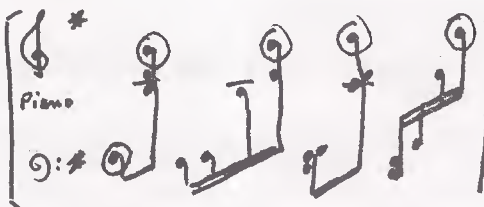
Les deux accompagnements prétendent évoquer la Mandoline;
l'un, de Fauré par des accords arpégés l'autre de



Debussy, avec ses accords plaqués, répétés comme une batterie sur laquelle l'air prend son envol.

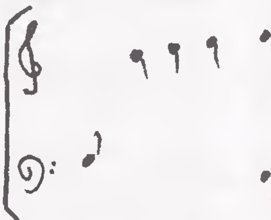
Celui de Fauré en outre, prépare la mélodie.

Exemple 4



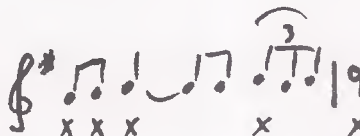
La ligne du haut avec ses la-si-do-ré précédées du sol grave, la première note — écoutez, on entend distinctement : sol-la-si-do-ré comme ceci.

Exemple 5



auxquelles répondent immédiatement les sol-la-si-do-ré du chant.

Exemple 6



tandis que l'accompagnement au piano poursuit son rythme obstiné tout au long de l'œuvre.

Fauré, autrement dit, ou l'Art de composer !

Debussy est encore jeune, il lui manque un peu d'habileté. Fauré écrit Mandoline à 46 ans; Debussy n'en a que 21 lorsqu'il y travaille; ceci explique cela.

D'autre part, les deux, procèdent d'esthétique foncièrement différente. Fauré s'oppose au théatre un peu extérieur de Debussy. Le poème sert de prétexte à la musique du premier tandis que le second propose une illustration du texte.

Chez Fauré la mélodie, résulte de la musique confiée au piano, chez Debussy elle constitue le décor. Chant et accompagnement sont en parallèle, comme un collage.

Mais tous deux allongent le poème : Fauré à la fin répète une nouvelle fois la première strophe, et

Debussy termine avec une série de vocalises illustratives sur la la la.

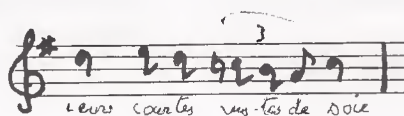
Debussy adopte la forme classique A.B.A., les deux parties extrêmes en Do (version du ton original [1]) la partie centrale dans un ton différent (mi puis la).

Fauré également adopte une forme tripartite mais beaucoup plus complexe. D'abord il suit le texte, strophe après strophe : la première au début; la seconde : mesure 11 sur le même air; la troisième : mesure 19; la quatrième : mesure 24 et de nouveau la première : mesure 30.

A partir de la deuxième strophe : mesure 11, la mélodie évolue différemment dès le second vers, comme si, passé la présentation des éléments principaux, la musique pouvait évoluer vers d'autres horizons.

La troisième strophe est batie à partir du mélisme

Exemple 7

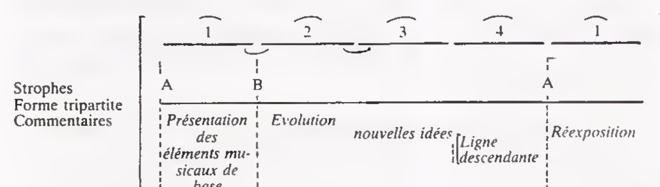


"leurs courtes vestes de soie" (1er vers, 3e strophe) et la 4e strophe observe une grande ligne descendante déjà sousjacente dans la strophe précédente, allant du ré aigu au ré grave.

Dans le même temps, l'accompagnement au piano se fait beaucoup plus coulant, comme si l'élément descriptif (au point de vue rythmique) faisait place ici à une musique beaucoup plus rêveuse et contemplative, sans doute inspiré de la "Lune rose et grise".

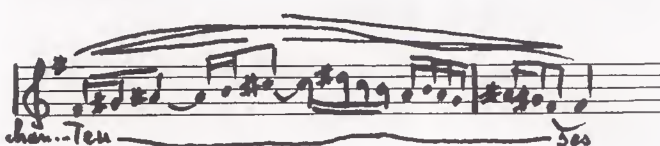
Survient alors ce que l'on pourrait baptiser de réexposition à savoir au chant, la reprise quasi textuelle de la première strophe.

Schématiquement cela donne



Enfin dans la première strophe, il y a trois points forts allant crescendo; les deux premiers ont été mentionnés plus haut (fin des vers 1 et 2) quant au troisième, il se trouve à la fin du vers 4, sur le dernier mot de la strophe. Sur ce "chanteuse" Fauré écrit une vocalise splendide, bien plus ornementale, lyrique, musicale qu'illustrative et qui s'étend sur plus d'une mesure.

Exemple 8



Cette vocalise d'ailleurs semble issue de la même cellule initiale : Ex. IV-V qui donne : Ex VI — mouvement ascendant avec au début : sol, la, si; les 2 premières brèves, la troisième longue, ainsi : Ex. VIII, commence l'arabesque sur "chanteuse"

On voit à la faveur de ces remarques comment une pensée musicale peut naître d'une cellule apparemment anodine (Ex. IV) — la 1e mesure du piano.

Immédiatement après, en écho, le piano donne la réplique.

Exemple 9



Cette fin de strophe absolument superbe prépare aussi la reprise très légère du chant, strophe 2. Cette vocalise réapparait pour la dernière fois comme période conclusive à la fin de cette même strophe 2. La, également elle donne l'envoi de la 3e strophe. Puis cette arabesque mélodique ne fera plus partie que de l'accompagnement. (elle revient 4 fois comme élément ornemental).

La musique née du poème vit maintenant de sa propre substance.

Encore une remarque : Si Fauré suit scrupuleusement les strophes du poème, il donne également l'impression de suivre le rythme de celles-ci, de 4 en 4, les strophes ayant 4 vers chacunes. Ceci apparaît encore plus clairement dans la 4e strophe : les 2 premiers vers, puis les 2 suivants, puis enfin la reprise avec les 2 premiers vers de la 1e strophe, et le 3e ... sur la mélodie du 4e vers de cette 1e strophe au tout début de l'œuvre, cet avant-dernier vers "*Echangeant des propos fades*" prend ainsi l'allure d'une terminaison.

Schématiquement...

Strophe 4 :
vers 1-2, respiration, vers 3-4, respiration,

Strophe 1 :
vers 1, respiration, vers 2-3 enchaînés, impression très nette de ralentissement.

De fait, la musique s'arrête là, et le 4e vers suivant prend un caractère à la fois conclusif et méditatif, comme un ultime prolongement du poème.

Tout cela est beau, chaleureux, sonne bien. Il suffit d'écouter.

Verlaine dans ses "Fêtes Galantes" a voulu traduire une poétique surannée, telle qu'elle figure dans la peinture du XVIIIe siècle (voir par exemple Watteau). Il s'y trouve aussi quelques relents de la Commedia dell' Arte, avec ses personnages de légende, tels Pierrot, Arlequin, Colombine; la musique de Fauré magnifie l'ensemble, le charme agit, musical à l'excès, comme un rêve discret et chaud.

Dans cette analyse il a été accordé moins de place à Debussy parce que la différence de maturité à l'occasion de "Mandoline" nous le montre un peu "Jeune" mais écoutez donc après cette œuvre, la première version de son Clair de Lune (1884) puis la seconde (1892) et vous comprendrez comment un géant de la musique grandit au fil du temps (il s'agit de la mélodie et non du célèbre clair de lune pour piano de la Suite Bergamasque 1900).

Dernier point de détail : Mandoline de Fauré fait partie d'un cycle de 5 mélodies dites de "Venise" (Mandoline, En Sourdine, Green, A Clymène, C'est l'extase) parce que l'ébauche du travail sur Verlaine coïncide avec un séjour de Fauré à Venise en 1891.

NOTE

1 : Ton original : c'est le ton (hauteur) choisi par le compositeur. Mais du fait des tessitures différentes de la voix humaine (Soprano-Alto, Ténor-Basse). Le ton original ne convient pas toujours. Aussi chaque mélodie existe, transposé selon les besoins de chacun.

UN APPAREIL D'AIDE A L'EDUCATION DE L'OREILLE

L'EUTERLAB 100

Grâce à l'amabilité de la société EUTERMATIQUE, il nous est possible de présenter à nos lecteurs un appareil mis au point par une équipe d'électroniciens et de pédagogues susceptible de rendre de grands services pour l'éducation de l'oreille.

Malgré son clavier de trois octaves et son apparence de "guide-chant" perfectionné, il ne s'agit absolument pas d'un instrument de musique enrichi de quelques gadgets électroniques. C'est un ordinateur, un appareil uniquement destiné aux exercices pour lesquels il est fait.

De construction entièrement française, cet appareil, expérimenté primitivement dans un conservatoire national de région, a été présenté notamment lors des Choralies de Vaison la Romaine où il a été fort remarqué.

Sa première caractéristique est de laisser toute liberté au professeur — et à l'élève ! — de choisir le programme de travail, la difficulté de l'exercice, le rythme de la progression. D'autre part, l'appareil s'adapte lui-même au niveau des connaissances et à la vitesse de réaction de celui qui s'exerce.

Les programmes mis au point sont les suivants :

— Reconnaisance et construction d'intervalles (Intervalles mélodiques séparés et sous forme de séquence, intervalles harmoniques).

— Reconnaissance de modes et de tonalités : Majeur, mineur, les différentes tonalités dans ces deux modes ainsi que les modes de ré, mi, fa, sol et la.

— Travail des accords de trois sons : Reconnaissance et construction des accords à l'état fondamental ainsi que les renversements des accords parfaits.

— Travail des accords de quatre et cinq sons : reconnaissance et construction de l'accord de septième de dominante et des renversements. Accords de 7e Majeure et mineure, accords de 9e Majeure et mineure, 7e et leurs renversements.

— Familiarisation avec les micro-intervalles : reconnaissance de faibles variations de hauteur à partir d'un son puis d'un intervalle; reconnaissance d'une erreur de justesse dans une mélodie connue et de faibles variations de hauteur à l'intérieur d'un accord ou agrégat de trois ou quatre sons.

— Travail de la mémorisation : mémorisation de séquences improvisées, de séquences atonales et de la mélodie.

— Travail d'audition intérieure sur les mélodies, les tonalités et les accords.

— Familiarisation avec la transposition : identification d'un intervalle de transposition et réalisation au clavier d'une transposition donnée.

Ajoutons que l'appareil ne se contente pas de répondre vrai ou faux. Pour une étude d'intervalle, par exemple, il vous fait entendre votre réponse en précisant en quoi elle était vraie ou fausse.

On conçoit combien nos élèves en difficulté d'audition pourront être aidés par un tel appareil. Seul obstacle : le prix qui avoisine 25.000 francs. Aussi il semble que l'utilisation privilégiée en soit la mise à disposition en self-service dans un Conservatoire, une Ecole de Musique, une Ecole Normale d'instituteurs ou dans des centres de formation d'animateurs musicaux.

Il faut d'ailleurs préciser que ce prix n'est nullement exagéré compte tenu des remarquables possibilités de l'appareil; mais il serait souhaitable qu'un service et des formules de location en permette l'emploi lors des stages de pédagogie ou de formation musicale. N'hésitons pas à consulter le fabricant à ce sujet. Lorsque le résultat de diverses expérimentations prévues sera connu, nous ne manquerons pas d'en faire profiter nos lecteurs.

Daniel BLACKSTONE

EUTERMATIQUE, rue des mûriers, 69540 IRIGNY, Tél. (7) 850.46.46.

Entretien avec

Madame Lucette DESCAVES



Dans une accueillante et calme demeure, près de la porte de Saint-Cloud, un escalier d'une quinzaine de marches amène visiteurs, musiciens et élèves dans un immense salon où trônent sur une basse mezzanine deux grands pianos de concert. C'est dans ce lieu évocateur que Madame Lucette Descaves, avec son affabilité habituelle, a bien voulu répondre à nos questions.

Propos recueillis par **Suzanne MONTU**

S.M. *Madame, je ne viens pas en journaliste que je ne suis pas, vous poser quelques questions indiscrètes, mais, je souhaiterais que vous éclairiez les lecteurs de* **l'Education musicale** *sur votre double personnalité :*

— celle du Professeur prestigieux qui a formé tant de jeunes virtuoses déjà applaudis à travers le monde,

— celle de la pianiste **"Virtuose internationale au jeu "très moderne", puissant et délié convenant tout particulièrement au style de l'écriture pianistique actuelle".**

Ainsi vous définit Antoine Goléa, dans **Vingt ans de musique contemporaine** *(vol. 2 - page 203).*

Etes-vous d'accord sur cette appréciation et ne vous semble-t-elle pas un peu restrictive ?

L.D. — Certes, j'ai beaucoup aimé jouer et enseigner la musique moderne, mais cependant, c'est toujours avec beaucoup d'enthousiasme que j'ai abordé les œuvres classiques et romantiques dans mes cours comme dans mes programmes de concert.

Quelles sont les caractéristiques de cette grande carrière, les pays, les villes où vous avez joué et qui sont marquées d'une trace indélébile dans votre mémoire ?

— Je me suis attachée à faire connaître la musique française à l'étranger. Les œuvres de nos compositeurs contemporains ont toujours occupé une grande place dans mes tournées en Amérique du sud, au Canada, aux U.S.A.où j'ai même assuré des cours. J'ai fait partie du jury au concours international Robert Casadesus à Cleveland, l'été dernier pour la deuxième fois. J'ai été aussi dans les jurys à Munich, Genève, Varsovie, Vercelli, Paris (Prix Marguerite Long), assez souvent.

Quelles sont les grandes œuvres que vous avez créées ?

— Le **Concerto** de Bohuslav Martinù aux Concerts Colonne, puis à Prague et maintes fois ailleurs. Quant au **3e Concerto** de Prokofiev, je ne l'ai pas créé, mais je l'ai travaillé avec l'auteur lui-même et joué aux Concerts Gaston Poulet en sa présence, puis ensuite, avec beaucoup de chefs français et étrangers.

Au nombre des créations, je dois citer :
Cyrnos de Henri Tomasi;
une œuvre de Florent Schmitt : **J'entends dans le lointain;**
le **Concerto** de Jolivet à Strasbourg en 1951, que j'ai joué par la suite plus de 100 fois;
au Festival de Besançon, ce fut la création du **Concerto** de Jean Rivier sous la direction de Münchinger.

Il y a lieu d'ajouter à ces œuvres capitales de nombreuses pages de musique française et étrangère dont les auteurs sont presque tous des compositeurs de ma génération.

Quelles sont les œuvres que vous avez enregistrées ?

— **L'intégrale** de Roussel, de Honegger, le **Trio** de Ravel avec Pierre et Etienne Pasquier, le **Concerto** de Jolivet qui a remporté le Grand Prix du disque, les **Quintettes** de Schumann et de Franck avec le quatuor Gabriel Bouillon, puis maintes œuvres éditées par les disques Pathé-Marconi et Decca.

Votre carrière se répercutera longtemps, grâce aux nombreux élèves que vous avez formés, qui ont obtenu un premier prix dans votre classe au Conservatoire National Supérieur de Paris. Quels sont ceux qui ont déjà un nom et même un grand nom ?

— Beaucoup d'entre eux me sont restés très attachés et me tiennent au courant de leur carrière; je citerai entre autres :
Aïssé Gul-Sarica, J.Cl. Pennetier, Bruno Rigutto, Brigitte Engerer, Pascal Rogé, Jacques Taddei, Verda Erman, lauréats et Grands Prix du Concours International Marguerite Long.
J.Y. Thibaudet 2e Grand Prix du Concours International de Tokio et 2e prix du Concours Robert Casadesus; Nathalie Bera-Tagrine et Yougshin An, Premiers Grands Prix du Concours Robert Casadesus.

Dans d'autres concours internationaux ont triomphé également : Désiré N'Kaova, Pierre Vozlinski, Jean-Claude Eloy, Marie-Claude Werchowski, Frédérique Fontanarosa, Georges Pludermacher, Géry Moutier, Alain Jacquon, Marie-Paule Siruguet, Catherine Joly ainsi que plusieurs Japonais et Chinois.

Parmi mes anciens élèves quelques uns sont professeurs au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris : tels que Christian Ivaldi, Solange Chiapparin-Robin et Georges Pludermacher déjà cité.

*Cet entretien étant destiné à **L'Education Musicale,** organe pédagogique, je vais, si vous le permettez, m'adresser plus spécialement au professeur et au professeur d'élèves de tous niveaux, en vous demandant :*
A quel âge avez-vous commencé à enseigner ?

— A 17 ans, immédiatement après avoir obtenu mon premier prix dans la classe de Marguerite Long.

Quel âge avaient vos élèves ?

— Mes élèves étaient souvent plus agés que moi et très avancés; Mme Long considérait, avec juste raison, qu'il était plus facile d'enseigner à des élèves, auxquels je pouvais rappeler les conseils et orientations du travail que j'avais assimilés assez récemment.

D'après votre réponse, il semble donc qu'il soit plus facile de faire travailler des élèves avancés, à condition qu'ils n'aient pas été mal débutés et qu'ils n'aient pas trop de défauts rédhibitoires. Que faire alors ?

— Dans ce dernier cas, il faut reprendre toute la technique presque à zéro, s'astreindre aux exercices de base qui peuvent remodeler totalement le jeu. Bien entendu, il sera possible d'aller plus rapidement qu'avec des débutants.

Mais revenons aux débutants; quand commencer ? d'après quels critères ?

— J'ai débuté beaucoup d'élèves très jeunes, ce qui fut un moyen de créer de véritables pépinières, qui plus tard, ont permis le renouvellement de ma classe sur des bases solides et rationnelles. Quant à l'âge, il varie selon les enfants, leur éveil, leur développement intellectuel, leur résistance à soutenir l'attention. Sur le plan physique, le développement de la main a une **importance capitale :** la main ne doit pas être trop molle et les cartilages doivent déjà être résistants. Cet âge, raisonnablement se situe entre 5 ans 1/2 et 7 ans.

Quelle place faut-il attribuer au solfège, doit-il être commencé avant le piano ou parallèlement à celui-ci ?

— Pour ne pas rebuter l'enfant, le solfège doit être commencé et travaillé parallèlement à l'instrument; l'un s'étayant sur l'autre en jouant les exercices de solfège au piano, et surtout en exerçant l'oreille de l'enfant le plus tôt possible.

Quelle attitude psychologique, quel contact le professeur doit-il avoir avec l'enfant, avec les parents, et le cas échéant le rôle de ceux-ci ?

— Le professeur doit rendre l'élève heureux, le mettre en confiance; il doit être équitable, ni laudatif, ni sévère à l'excès, et surtout, ne pas être injuste. L'élève doit "être content de venir à sa leçon". Reproches et compliments doivent être dosés. Les parents doivent se montrer compréhensifs, ne pas discuter, ne pas "ergoter" sur ce que dit le professeur; ils seront des collaborateurs discrets s'adaptant aux conseils prodigués. L'enfant jeune a besoin de soutien, d'aide; le travail solitaire peut être un danger pour lui et même le rebuter.

Les ateliers et exercices de créativité sont très en vogue. Que valent-ils chez un jeune apprenti-pianiste ? Sont-ils dangereux ou bénéfiques ?

— La créativité enfantine, chez un sujet **moyen**, que peut-elle permettre ? Le débutant ou semi-débutant laisse au hasard sans aucune notion, ni instinct, vagabonder son imagination que rien ne guide, ni ne contrôle. Les doigts se promènent n'importe où, n'importe comment sur le clavier. Devant cet instrument harmonique qu'est le piano, la créativité semble plutôt un danger pour l'oreille et la sensibilité qui s'habituent aux chocs les plus extravagants, les plus incohérents, les plus pauvres.

Que faire pour ne pas rebuter le débutant ? Exercices ? Etudes simples ? Morceaux récréatifs ? Que conseillez-vous ?

— Il faut, par exemple, lui faire entendre, apprécier, aimer une belle sonorité, un accord, une nuance; s'adresser à son oreille, à sa sensibilité, faire passer la musique avant la technique et prévoir des exercices progressifs non rebutants (A), des études, d'agréables petits morceaux très faciles (B).

Comment donner la notion du rythme ? par quels exercices spéciaux ?

— En lui faisant solfier ce qu'il doit jouer, tout en battant la mesure, mais en respectant la ponctuation, les accents, les temps **forts**, les temps **faibles.** D'autre part, le professeur jouera l'exercice, le petit morceau, tandis que le jeune élève battra encore la mesure.

Le métronome est-il un auxiliaire indispensable ?

— Le métronome est utile, mais il ne faut pas en abuser, car il habitue très souvent à un jeu rigide, il empêche de penser à la musicalité. Il est préférable de compter tout haut. Toutefois au début de l'étude d'un morceau, le métronome aidera à "mettre en place".

Doit-on faire travailler la mémoire musicale dès les premières leçons ? Doit-on imposer de jouer "par cœur" de courtes phrases ? Comment procéder ?

— Cela dépend des sujets et des natures différentes. Pour exercer la mémoire, il ne s'agit pas de répéter à satiété mécaniquement une longue phrase ou un morceau mais :

a) de faire des remarques intellectuelles (le professeur guidera et aidera le jeune élève).

b) de prendre des points de repère;

c) d'apprendre les enchaînements harmoniques, les modulations, les cadences
(pour les élèves déjà avancés)

d'apprendre la **main gauche**
par cœur (pour tous)

Que pensez-vous du travail mains séparées ? Est-il utile ? Présente-t-il des inconvénients ?

— Le travail mains séparées est une aide précieuse. Il fait gagner du temps. Mais il faut toujours travailler mains séparées **en regardant la musique.** Travailler particulièrement la main gauche avec la pédale en veillant à ne pas mélanger les harmonies, en respectant accords et ponctuations. La surveillance et les indications du professeur s'avèrent indispensables. Dans ces conditions, le travail mains séparées ne présente aucun inconvénient, quel que soit le niveau des élèves.

Comment obtenir un jeu "legato", un toucher expressif ?

— Il dépend beaucoup de la manière d'attaquer les notes. Nombre d'exercices appropriés peuvent y aider (A-B-C1-C2). Le jeu, chez les élèves plus avancés est différent selon l'œuvre, l'auteur, l'époque. On entre là, de pleins pieds, dans le domaine de l'interprétation où les exercices antérieurs gradués trouvent des applications différentes.

Comment travailler le poignet, le jeu staccato ?

— Le Staccato du poignet est de beaucoup le plus important; il existe aussi un staccato "de près" où le mouvement du poignet est minime, dans les passages de grande légèreté. Les exercices sont nombreux et variés, à tous les niveau (A-B-C1-C2).

Comment donner le sens du phrasé ?

— En chantant les phrases sans jouer; en les jouant, partie mélodique seule d'abord, en observant les "coulés", silences, accents; puis les deux mains ensemble en battant silencieusement la mesure avec le pied pour ne pas se laisser aller à des divagations regrettables. Remarquer les sommets des phrases **f.** ou l'effacement, le caractère confidentiel de celles-ci.

Comment doit-on préparer une bonne interprétation à quelque niveau que ce soit ?

— "Placer l'interprétation", c'est à dire :
Mettre immédiatement en place les nuances, le plan de l'œuvre. Déterminer les éléments essentiels (thèmes, rentrées etc...) Comme il a été dit précédemment prévoir l'emploi de la pédale avec la main gauche seule, même avec des élèves très évolués. **Penser** musicalement à **l'œuvre;** travailler **intellectuellement** sans piano mais en suivant la musique. Donc, travail indispensable de la mémoire visuelle.

De plus, imaginer, avec les élèves avancés une **orchestration.**

Quels conseils donnerez-vous concernant l'emploi ***des*** *pédales ?*

— La pédale dite "sourde" (pédale de gauche) : elle n'est pas une facilité pour jouer **"piano",**

mais, par le changement de timbre qu'elle imprime, elle crée une atmosphère feutrée d'où tout éclat est exclu. Quant à la pédale "forte", elle n'est pas un cache-misère permettant de noyer quelques traits peu clairs. Elle est soumise, comme il est dit plus haut, aux **enchaînements harmoniques.** Le pied doit être "léger", il faut savoir le "lever" afin que le jeu n'évolue pas dans un halo sonore perpétuel qui enlève toute couleur et tout contraste à l'interprétation.

Les inflections de mouvements et la diversité des nuances ont-elles toujours le même sens ? Comment doivent-elles être comprises ?

— Tout dépend de l'œuvre, de son auteur, de son époque, de son style. Il faut être **musicien** et réfléchir, ne pas craindre de consulter des ouvrages d'esthétique et de musicologie qui orientent vers la connaissance du style recherché. Un **Crescendo** chez Fauré et chez Bartok seront bien différents. Un **accelerando** d'une **Rapsodie** de Liszt sera infiniment plus impétueux qu'un **animato** d'une **Ballade** de Chopin, cependant ce sont deux œuvres romantiques. Ces questions de style doivent commencer à être appréhendées par le professeur avec des élèves intelligents d'un niveau moyen.

Comment interpréter une œuvre écrite pour le clavecin ?

— La technique du clavecin est claire, "articulée", précise, égale; il ne faut pas oublier que c'est Bach qui a introduit l'usage du pouce dans la technique de cet instrument.

Comment ne pas trahir une transcription d'orgue qu'elle soit de Liszt, de Busoni ou de Tausig ?

— Les transcriptions d'orgue de quelque auteur qu'elles fussent sont maintenant interdites au Conservatoire supérieur de Paris. Avec juste raison, pourrait-on dire, car, si le répertoire se trouve appauvri, on évite, par contre une "trahison", car ni la pédale, ni la force ne remplaceront la somptuosité du pédalier et des tenues implacables des accords d'orgue.

Dans quelles conditions l'emploi du magnétophone et de l'enregistrement sur cassettes peuvent-ils être bénéfiques et aider à redresser certaines erreurs d'interprétation ?

— Le magnétophone s'adressera aux élèves assez forts et son emploi bien compris peut être efficace. L'élève devra s'écouter avec attention, se critiquer sans indulgence afin de corriger ses défauts.

Quels sont les avantages et les inconvénients de l'emploi du disque ?

— Le disque peut présenter des dangers; vouloir imiter un virtuose devient une caricature qu'il faut éviter à tout prix. Cependant pour avoir une idée de l'œuvre, on pourra écouter un bon enregistrement seulement au tout début de l'étude de ladite œuvre à travailler.



Quelles sont vos conceptions sur les auditions d'élèves (à tous les niveaux); sont-elles bénéfiques ? Tous les élèves doivent-ils y participer ? Sur quels critères choisir les œuvres ?

— Les auditions sont excellentes, elles sont une leçon de vérité pour les parents et une saine émulation pour les élèves; des comparaisons s'établissent pour le plus grand avantage de tous. Les élèves se présenteront dans un ordre ascendant quant à leurs qualités et à leur acquis. Le programme d'ensemble peut être axé autour d'une époque précise, d'un thème : la danse... la variation... l'inspiration folklorique... etc... Pour rompre la monotonie, introduire un ou deux morceaux à quatre mains ou à deux pianos.

Que pensez-vous des examens ?

— Les examens sont eux aussi, du plus grand intérêt. Ils obligent élèves et professeurs à un effort plus grand, évitent "l'a peu près" dans le travail. Tous les élèves doivent y participer, mais, pour leur laisser une chance plus grande, les morceaux retenus seront en-deça de leur niveau. On évitera, dans tous les cas les œuvres trop ingrates ou trop longues.

Ne pensez-vous pas qu'il faille replacer l'œuvre dans son contexte musical (époque, compositeur, environnement) et suggérer le rappel d'autres œuvres de même époque, de même école ?

— Dans tous les cas, les œuvres seront situées dans leur époque, leur contexte ambiant : les

fugues de Bach et l'austérité luthérienne de Leipzig; l'élégance de la mondaine société viennoise où vivaient Mozart, Schubert; Chopin, la nostalgie de son pays : les polonaises, les mazurkas, quant à ses cris de révolte, ils s'expriment dans l'étude op. 10 n° 12 et la **2e ballade** est inspirée d'une poésie de Mickiewicz "la fleur qui plie mais ne rompt pas"; Liszt à Tivoli et les **Jeux d'eau de la Villa d'Este** etc.

A l'issue de cet entretien, quelle sera votre conclusion ?

— Au cours des études et au delà de tout travail technique, réflexion, intelligence et culture générale ne sauraient être dissociées si l'on souhaite obtenir une interprétation fidèle et attachante, dans le style que requièrent l'auteur et... la musique.

*Chère Madame, au nom de **l'Education Musicale**, je vous remercie des précieux conseils que vous avez prodigués si clairement; je suis persuadée qu'ils seront une aide efficace pour les professeurs encore hésitants et ceux qui souhaitent se recycler.*

Ouvrages pédagogiques de Lucette Descaves

A) **Nouvelle Méthode Le Couppey,** révision et adaptation de Lucette Descaves. Ed. Billaudot.

B) **Une année de piano avec Lucette Descaves,** Ed. Zurfluh.

C1) **Technique des gammes, arpèges, tenues, accords** (vol. I)

C2) **Technique des gammes, arpèges, tenues, accords** (vol. II) Ed. Billaudot

D) **Un nouvel art du piano** (répertoire général - conseils) Ed. Billaudot.



PROKOFIEV

IIIe Concerto pour Piano en ut majeur op. 26

(Etude du Second Mouvement)

par **Pierrette MARI**

LA FORME THEME ET VARIATIONS

Le thème choisi pour cette forme doit être une idée mélodique — ou rythmique — suffisamment caractéristique pour donner naissance à des variations.

La Variation est un procédé de composition qui consiste à traiter le thème sous divers aspects; celui-ci peut être ornementé, dérythmé, augmenté ou diminué, développé par fragments. La couleur initiale peut également être transformée par le changement de mode. Une partie du thème peut être simplement "variée" ou bien être considérée comme élément de structure.

L'écriture contrapunctique est largement exploitée dans la plupart des variations qui, pour Jean-Jacques Rousseau, constituent "toutes les manières de broder et de doubler un air".

Le terme de thème n'est apparu dans un titre qu'au cours du XIXe siècle mais, au XVIe siècle le RICERCARE, au XVIIe le DOUBLE adoptaient déjà ce procédé en reprenant une pièce et en l'ornementant dans l'esprit de la variation. Chez Bach on trouve des variations canoniques et diverses formes de variations dans ses PARTITE; chez Rameau, une Gavotte variée. Même plus tard avec Schumann les Etudes Symphoniques et les variations Abegg ne sont autres que des "thèmes et variations" tels que le XXe siècle les aurait définis. Bien que n'adoptant pas ce terme à la lettre, l'Ecole de Vienne utilisera le principe de la variation comme une des bases essentielles du déroulement formel.

La plupart des compositeurs qui ont choisi cette forme en ont fait une sorte de jeu musical. Elle requiert, outre la science de l'écriture, un sens particulièrement développé de l'ingéniosité en se prêtant à l'exploitation de toutes les ressources instrumentales.

C'est la forme que Prokofiev a empruntée pour le mouvement central de son IIIe Concerto pour piano.

GENERALITES

Le IIIe Concerto pour piano représente une des œuvres les plus caractéristiques de Prokofiev. Par sa richesse thématique, par sa structure harmonieusement ordonnée, par sa dynamique riche de fréquents contrastes sonores, il fait la synthèse de toute la prodigieuse invention d'un musicien dont l'esthétique résolument moderne ne rejette jamais le riche héritage du passé. Ne s'étant pas laisser aller vers le dodécaphonisme ou l'atonalité intégrale, Prokofiev n'a cessé de s'exprimer en un langage authentique qui ne fait appel à aucune démarche intellectuelle.

Lorsqu'il compose ce Concerto, son art a atteint son apogée. Il profite d'un voyage en France pour entamer la composition de cette partition dont une grande partie est écrite sur nos côtes bretonnes, en 1920; mais il avait précieusement mis de côté, en 1913, (alors qu'il se trouvait à Leningrad) le thème qui servira de base au mouvement central; il parachève enfin aux U.S.A. l'œuvre qu'il créera lui-même l'année suivante à Chicago. Ce Concerto recueille d'emblée l'unanimité de tous les publics malgré quelques rétiscences venant de New York à l'égard du compositeur plus qu'au sujet de son Concerto, le public préférant alors à la musique contemporaine des récitals de musique romantique.

Il ne demeure pas moins que Prokofiev regagnera l'Europe auréolé du titre de "Chopin-cosaque des générations futures".

Tout en reconnaissant qu'il place en tête de ses préférences Tchaikowsky et Wagner, Prokofiev se révolte souvent contre l'académisme de ses maîtres Liadov et Rimsky-Korsakoff et le sectarisme de leur enseignement. Grâce à quoi il laisse libre cours au caractère fantaisiste de sa personnalité.

ANALYSE

Premier mouvement

Il suit le plan traditionnel de la forme sonate à deux thèmes traités avec quelques libertés. Le timbre de la clarinette est mis en valeur dans l'introduction qui précède l'entrée du premier thème que le piano exprime énergiquement; quant au second thème ironique, et disert, il est confié au hautbois.

Troisième mouvement

Dans le finale, on retrouve le dynamisme du mouvement initial, plus accentué encore, plus fougueux et plus enjoué. Une partie médiane dans un tempo moins rapide fait valoir une nouvelle idée mélodique particulièrement expressive voire même langoureuse et l'on retrouve le côté percutant et staccato de l'orchestre pour achever le mouvement sur lequel souffle un vibrant lyrisme.

Deuxième mouvement

Le thème gracieux et teinté de mélancolie dans sa tonalité de mi mineur se décompose en deux périodes : dans la première, la mélodie est confiée à une flûte doublée à l'octave inférieure par la clarinette; il est d'abord accompagné par des accords légèrement scandés aux cordes puis par une réplique des violoncelles et contrebasses qui renversent la cellule chromatique extraite du thème en une courbe diatonique. Dans la seconde période, la mélodie passe aux violons; le basson agrémente la partie de basse qui les souligne par cette même cellule, en valeurs diminuées. Puis c'est le retour de la première période reprise comme au début qui clôt l'exposition du thème dont la structure peut être rattachée à la forme A.B.A.

La 1re variation est au début confiée au piano seul. Le thème qui part en si bémol (IVe degré de FA) subit quelques modifications d'abord dans l'harmonie puis dans la courbe mélodique de son groupe de croches qui est renversé comme l'avaient précédemment annoncé les basses. La seconde période est très ornementée en un trait en double-croches égales dont les intervalles sont très disjoints. Se conformant au plan initial, on retrouve la première période du thème qui apparaît à la flûte et à la clarinette tandis que le piano l'accompagne d'un bruissement trillé.

La **2e variation** est attaquée dans un tempo rapide. Le thème, précédé de deux mesures qui créent par leur dynamisme un nouveau climat, surgit à la trompette en do dièze mineur. Il repose entièrement sur une pédale de mi, fortement accentuée par les cordes dans le grave. La cellule du thème qui avait été renversée, s'affirme peu à peu dans sa nouvelle physionomie. Le piano égrenne un trait amusant (superposition de chromatisme et de diatonisme) lui servant de contre-chant. Dans le seconde période, les mouvements conjoints du trait se poursuivent en des dessins enchevêtrés aux intervalles très disjoints. Dans la redite de la première période, on retrouve les mouvements conjoints pour accompagner le thème — à la trompette — dont la note (do dièze) accentuée après l'anacrouse est allongée.

Dans la 3e variation (mesure ternaire), un nouveau motif piqueté de fausses relations et articulé en valeurs égales à deux parties — à la tierce, d'abord majeure puis repris à la tierce mineure —, précède l'entrée du thème. Lorsque celui-ci est chanté par la flûte, le hautbois et la clarinette dans l'aigu (avec agrandissement d'intervalles), le piano juxtapose ses valeurs ternaires à celles binaires du thème. Même procédé d'écriture contrapunctique pour la seconde période à laquelle s'adjoint les premières mesures de cette variation avec ses harmonies acidulées.

La 4e variation ramène un tempo "Andante" dans un caractère "Meditativo". Le thème qui conserve la même rythmique mais dont les intervalles sont agrandis est exprimé par le piano appuyé sur un accord ayant do comme pédale d'une tonalité imprécise; le cor engage un dialogue avec le piano dans une sonorité tendre et le hautbois, puis la clarinette entrent dans la conversation qui s'anime peu à peu et dans laquelle le piano veut dominer. Les bois et le cor s'effaçent discrètement devant la volubilité du piano durant la seconde période du thème. Le cor émet une dernière fois la tête du thème dont la dernière note est tenue en pédale pendant que le piano descend une gamme en tierces jusqu'à deux accords conclusifs dans une sonorité grave et estompée.

La 5e variation est une variation amplificatrice qui fait l'objet d'une progression précédant l'entrée du thème, (au piano) dont on reconnaît le contour — dans sa version à cellule initiale inversée — très caractéristique de la mélodie populaire russe. Les violons (sur la IVe corde) l'énoncent vigoureusement et le répètent sans l'ornementer comme le font les bois et le piano. Au faîte de ce véritable développement, posé sur une pédale de ré, le piano se lance dans un trait arpégé qu'accompagnent les dessins chromatiques ascendants (aux bois) et une descente chromatique en valeurs longues, aux basses. En guise de conclusion, le thème réapparaît aux bois sous ses traits initiaux rigoureusement exacts mais en valeurs augmentées; le piano l'accompagne par une formule d'accords joués légèrement dans une tessiture extrêmement aigüe. La seconde période ainsi que la redite de la première respectent le même procédé. L'accord qui conclut l'exposition du thème au début est maintenant suivi d'un motif souligné par un chromatisme qui n'est autre que la cellule du thème par mouvement contraire, et, là encore, en valeurs augmentées. Les cordes avec une expression soutenue dans une grande douceur murmurent quelques accords et tout s'estompe dans une tonalité qui semble vouloir confirmer le mode majeur de mi, mais le piano, en un ultime accord, réintroduit le sol bécarre produisant ainsi un effet qui est à l'opposé de celui que procure la tierce picarde (dans un contexte mineur, l'arrivée de la tierce majeure).

Problèmes d'Instruments transpositeurs (1)

par **Jacques CHAILLEY**
Professeur émérite de l'Université
Paris-Sorbonne

La lecture des partitions d'orchestre est souvent, on le sait, transformée en rébus par l'absurde convention des "instruments transpositeurs". Les problèmes, souvent compliqués, posés par cette irritante routine ont été exposés dans la **Théorie** de Chailley-Challan (2° volume, Leduc) ainsi que la façon de les résoudre par le raisonnement.

Voici un procédé mécanique qui vous donnera automatiquement les réponses cherchées.

Coupez deux bandes identiques dans un papier quadrillé, dont chaque division verticale représentera un demi-ton **(dessin nº 1)**. La seule difficulté consiste à ne pas se tromper dans le sens des lectures : vous l'éviterez en notant sur l'une des bandes la lettre E (écrit), sur l'autre la lettre R (son réel). Sur cette dernière, en outre, vous doterez la note DO d'une flèche dirigée vers l'autre bande **(dessin nº 2)**.

Il vous suffira de placer sous la flèche le ton de l'instrument écrit (E) pour trouver toutes indications cherchées. Si vous ignorez ce ton, mettez en concordance deux notes quelconques dont vous aurez décelé la correspondance, et le résultat sera le même. Vous trouverez sous la flèche le ton de l'instrument tranpositeur.

Exemple **(dessin nº 2)** : Soit un morceau en **Ré** destiné à une clarinette en **La**. Ce morceau, pour le clarinettiste, devra être écrit en **Si**. Si je place sous la flèche le ton **La** de l'instrument, le lirai **Si** sur la bande E (écrit) en face du **Ré** de la bande R (son réel). Si c'est le ton de l'instrument que je cherche en sachant que **Si** écrit correspond à **Ré** réel, je placerai **Si** de la bande E face au **Ré** de la bande R, et la flèche me dira que l'instrument est en **La.**

L'affaire se complique lorsqu'on aborde la **double transposition.** C'est ce qui se produit quand un morceau écrit pour un premier instrument transpositeur doit être lu par un second de ton différent. On peut alors aboutir à de véritables histoires de fous. Je me suis amusé jadis à rédiger un dialogue parfaitement vraisemblable et à peine caricaturé entre un chef d'orchestre et un corniste.

— Il y a une faute, dit le chef au corniste. Vous devez jouer un **do** dièse et non un **do** naturel; pour vous, qui jouez en **fa,** un **sol** dièse au lieu d'un **sol** naturel.

— Pardon, monsieur, répond le corniste. Ma partie est en **mi** bémol, j'ai donc un **la.**

— Parfait, rétorque le chef. En ce cas, mettez un **si** bémol.

— Rien de plus simple, conclut le corniste. Au lieu du **la** écrit en **mi** bémol que, lisant en **ré**, j'épelais **sol** pour entendre un **do**, jouant en **fa,** je mettrai un **si** bémol que je lirai **la** bémol, et j'entendrai ainsi un **ré** bémol qui équivaudra par enharmonie au **do** dièse que vous me demandez, car le **la** bémol que je lirai en voyant écrit **si** bémol équivaudra au **sol** dièse que je dois lire pour obtenir le **do** dièse nécessaire.

De tels problèmes peuvent être résolus assez facilement par la réglette. Prenez des bandes semblables aux précédentes, mais au lieu de R (ton réel), notez sur la gauche L (ton lu). En outre, inscrivez sur la droite les mêmes lettres inversées (dessin 3). Les flèches sont inutiles. Lisant d'abord les lettres de gauche, mettez face à face le ton écrit E (**mi** bémol) et le ton lu L **(fa)**. Vous référant alors aux lettres de droite, vous verrez qu'à la note écrite **la** qu'a sous les yeux le corniste de notre exemple, correspond le **sol** qu'il doit lire pour obtenir la même note (**la** en E, **sol** en L).

Si vous voulez en plus vous référer à la note réelle, ajoutez une 3e bande et changez les lettres comme indiqué au dessin nº 4. Vous pourrez en outre doter les **do** de E d'une flèche orientée vers R. Ayant placé la flèche de E face au **mi** bémol de R2 et au **fa** de R2, vous verrez au **sol** écrit en E correspondre un **do** réel R1 sur le cor en **fa** et un **si** bémol réel sur le cor en **mi** bémol. Inversement, un **do** réel sur cor en fa (R1) sera écrit **sol** (E), le même sur cor en **mi** bémol (R2) sera écrit **la** (E).

Ces procédés sont amusants, mais servent surtout à la table, car au pupitre on n'a guère le temps de jouer à ces jeux de société, et ceux-ci ne peuvent remplacer la gymnastique mentale de raisonnements que la pratique exige rapides.

1. **Les réglettes**

Do | Ré | mi Fa | Sol | La | si Do | etc.

Il est facultatif d'écrire le nom des touches noires, dièse ou bémol au choix.

2. **Transposition simple**

A B

R Do | Ré | mi etc.

E La | si Do | etc.

En A, je place le ton de l'instrument **(La)** sous la flèche.

En B, je lis la concordance : **ré** réel pour **si** écrit, et vice-versa.

3. **Transposition double**

A B

TL Fa | Sol | La etc. E

TE | Mi Fa | Sol etc. L

(mib)

En A, lettres de gauche, je place le ton TL de l'instrument lu **(fa)** face au ton écrit TE (**mi** bémol)

En B, lettres de droite, je trouve ce qu'il faut lire en L pour une note écrite E **(la)** : c'est un **sol**.

4. **Transposition double avec son réel**

A B C

TL Fa | Sol | La | Si Do | Ré | R1

TE | Mi Fa | Sol | La | Si Do | R2

E Do | Ré | Mi Fa | Sol | La |

En A, je place la flèche de E face aux tons des deux instruments : **fa** en TL (ton lu), **mi** bémol TE (ton écrit).

En B et C, je lis les concordances pour un **do** réel : le **do** réel du cor en **fa** (R1) correspond au **si** bémol du cor en mi bémol (R2) et doit être noté **sol** (E). De même, le **do** réel du cor en mi bémol (R2) correspond au **ré** du cor en fa (R1) et doit être noté **la** (E).

(1) Cf. Education Musicale nº 71-72, octobre et novembre 1960. Le présent article comporte de notables améliorations à la méthode proposée en 1960.

A propos du **War Requiem** de Benjamin BRITTEN (1962)[1]

RELATIONS DIALECTIQUES ENTRE PAROLE ET MUSIQUE DANS LA MUSIQUE VOCALE

par **Jacques MICHON**
Professeur émérite
à l'Université de Rouen

I - APERÇU THEORIQUE

Le problème du rapport de la parole à la musique dans la musique vocale a fait l'objet de prises de position diverses, voire opposées, de la part des esthéticiens qui se sont penchés sur cette question.

1 - Conception (erronée) généralement admise : dans toute œuvre vocale, texte et musique exprimeraient, chacun dans son système spécifique, une seule et même réalité : le sens du système verbal et celui du système musical seraient identiques, l'un procédant d'une démarche logique et rationnelle, l'autre d'une démarche sensible et esthétique.

Or : 1) des textes identiques ont été mis en musique de façon différente : textes liturgiques ou religieux (ordinaire de la messe, messe des morts, psaumes, passions, etc.), poèmes, chansons traditionnelles ou "savantes", etc.

2) une même musique a pu "servir" des textes différents (Bach, Haendel et bien d'autres compositeurs de l'époque baroque ont constamment utilisé le procédé dans le cadre de leur propre production, et, à un niveau plus modeste mais non moins significatif, les auteurs des ballad-operas anglais et des comédies en vaudevilles françaises ont systématiquement écrit sur des airs anciens des paroles nouvelles)...

D'où il apparaît impossible d'établir une correspondance terme à terme entre le contenu d'un texte verbal et celui d'un texte musical.

2 - Partant d'une telle constatation, certains auteurs — entre autres Boris de Schloezer dans son *Introduction à J.S. Bach* — soutiennent qu'il ne peut y avoir qu'incompatibilité entre deux systèmes tels que "la musique, système fermé, qui est la chose même qu'il signifie, et le langage, système ouvert, qui n'est que l'expression de ce qu'il signifie, qui renvoie à un sens qui lui est transcendant et dont il reçoit son unité" (2).

Ainsi, si l'on admet, avec B de Schloezer, cette opposition radicale entre musique et langage considérés en tant que systèmes sémiotiques, on est obligé de reconnaître avec lui et avec ses émules que toute synthèse entre les deux est impensable et que "le problème ne peut être tranché que par l'assimilation complète de l'un des deux systèmes par l'autre" : en fait, "l'œuvre vocale est une, cohérente, parce que la parole s'y trouve totalement assimilée par la musique" (3). En d'autres termes, "le sens des paroles chantées n'est plus le même que celui qu'avaient ces mêmes paroles avant leur mise en musique... *mais celui que leur confère la phrase musicale* (4).

A la limite, dans le cas d'une mélodie chantée dans une langue que j'ignore, "ma compréhension de l'œuvre s'effectuera dans des conditions plus favorables, je ne serai pas tenté en effet d'en extraire les paroles qui y sont dissoutes pour chercher à savoir ce qu'elles veulent dire" (5).

L'œuvre vocale idéale serait alors celle dont les paroles se réduiraient à un pur jeu verbal privé de signification rationnelle — et sans doute des œuvres vocales utilisant un tel procédé, dans des proportions — et à des niveaux — variables, existent en fait, particulièrement dans la musique moderne et contemporaine (Debussy, Messiaen, Berio, Xenakis, etc.). Mais réduire toute musique vocale à l'utilisation de textes non-signifiants aboutirait pratiquement à renoncer à l'existence même de la musique vocale en tant que telle.

Or, quelles que soient les formes diverses qui l'exploitent du point de vue de la structure et de la texture musicale — qu'on la rencontre dans la cantate, l'oratorio, l'opéra ou la mélodie, qu'elle soit intégrée à une écriture monodique, harmonique ou polyphonique, qu'elle se modèle aux exigences d'une diction syllabique ou mélismatique, la musique vocale a bien une existence spécifique et répond à une réalité qui la distingue de la musique instrumentale, à laquelle on la trouve d'ailleurs très souvent associée.

La musique vocale semble pouvoir se définir en définitive comme l'alliance de deux systèmes — musique et langage — différents mais non opposés et certainement non incompatibles.

A la définition saussurienne du langage comme "système de différences" dans lequel le signifiant structure

le signifié sans s'identifier à lui il est intéressant d'ajouter le concept lacanien selon lequel "un signifiant vaut non en ce qu'il représenterait autre chose, mais par rapport à un autre signifiant qu'il n'est pas" (6).

On peut, à partir de cette double analyse, découvrir entre le système musique et le système langage des points de ressemblance permettant de faire apparaître entre eux des rapports de compatibilité et de fonder en théorie les conditions de leur association dans le cadre de la musique vocale.

D'une part, il est possible de considérer la musique comme un système de différences dans lequel tout signifiant se distingue des autres signifiants constituant le discours musical par la place qu'il occupe à l'intérieur du réseau hiérarchisé des divers paramètres du son — hauteur, durée, timbre, intensité.

D'autre part, une approche phonologique du texte d'une mélodie, en mettant en évidence la fonction la plus importante du matériel sonore dans le langage — sa fonction distinctive — fait apparaître la valeur purement différentielle des éléments sonores de ce texte : celle-ci une fois reconnue, rien ne s'oppose à la mise en œuvre musicale du texte, alors ressentie comme une série de réalisations particulières d'une chaîne phonémique inchangée.

La nature même de ces réalisations est essentiellement *ouverte,* ce qui permet d'envisager un nombre théoriquement infini d'"interprétations" musicales d'un même texte et rend compte précisément des multiples versions auxquelles ont pu donner lieu tel texte "sacré", telle chanson, tel poème de la part de différents musiciens.

Quelle que soit l'attitude de ces derniers en face du texte qu'ils se proposent de mettre en musique, quelle que soit aussi la qualité de leur performance, il s'inscrit entre texte et musique tout un réseau complexe de relations dialectiques qu'il convient à présent d'examiner.

Ces relations s'établissent à deux niveaux :

1) celui des rapports entre les **structures** les plus **générales :**
— manière dont le langage est traité par la musique (bien ou mal, avec ou sans respect, du mépris à la glorification, etc.).
— interaction des formes linguistiques et des formes musicales (certaines formes polyphoniques, danses, chansons à couplets, utilisation du refrain, etc.), débouchant en particulier sur une dialectique du changement et de la répétition.

2) celui des rapports entre les **contenus particuliers** de tel texte et de telle musique.

A ce niveau, la relation entre texte et musique est dialectique d'un double point de vue :
— Le texte étant un tout (par exemple un poème) et la musique, considérée en soi, un autre tout, ils engendrent ensemble une totalité plus vaste qui revêt un sens autre.
— D'une œuvre à l'autre, les rapports entre parole et musique peuvent varier, allant de la convergence à la contradiction en passant par l'obliquité.

C'est bien évidemment au moyen d'une double analyse, linguistique et musicologique, que la nature et la complexité de ces relations entre texte et musique peuvent être appréciées. Encore faut-il compter, dans cet effort de décryptage, avec les différents modes d'utilisation de la voix : monodie ou polyphonie, diction syllabique ou mélismatique, distanciation — voulue ou non — provenant de la mise en musique de textes en langue étrangère par rapport à l'auditeur — ou au compositeur — à la limite renoncement à l'utilisation de tout langage signifiant, enfin "situation" du chant et de la voix (chantée ou parlée) par rapport à un accompagnement instrumental.

Ce n'est qu'à travers l'examen approfondi d'un corpus important d'œuvres significatives que peu à peu pourra se fonder une théorie scientifique des apports dialectiques régissant parole et musique dans l'immense domaine de la musique vocale.

L'étude qui va suivre ne veut être autre chose qu'une modeste contribution à cette vaste entreprise.

II - ANALYSE DE "BUGLES SANG" (poème de Wilfred Owen, musique de Benjamin Britten)

Britten a intégré à son *War Requiem* (1962) neuf poèmes de Wilfred Owen inégalement répartis à l'intérieur des divers mouvements de la Messe des Morts où ils viennent s'ajouter au texte latin, apportant ainsi une dimension nouvelle à chaque épisode — celle de la mort située dans le contexte de la guerre.

Le *Dies Irae,* deuxième mouvement du *War Requiem,* comporte, outre le texte latin, quatre de ces poèmes. "Bugles sang" est le premier d'entre eux, faisant immédiatement suite au texte latin initial "Dies irae, dies illa" chanté par le chœur. Comme tous les autres poèmes d'Owen dans le *Requiem*, il est chanté par un soliste homme — ici un baryton — accompagné par un orchestre de chambre. En fait Britten a retenu seulement les sept premiers vers du poème d'Owen intitulé "Voices" ainsi répartis : distique / tercet / distique. Les voix évoquées par le titre sont d'une part celles des clairons qui appellent au combat, d'autre part celles des soldats confrontés à l'angoisse du lendemain. Voici, au demeurant, le texte complet du poème (7) :

VOICES

Bugles sang, saddening the evening air,
And bugles answered, sorrowful to hear.

Voices of boys were by the river-side.
Sleep mothered them; and left the twilight sad.
The shadow of the morrow weighed on men.

Voices of old despondency resigned,
Bowed by the shadow of the morrow, slept.

/ / dying tone
Of receding voices that will not return.
The wailing of the high far-travelling shells
And the deep cursing of the provoking / /.

The monstrous anger of our taciturn guns.
The majesty of the insults of their mouths.

Analyse du texte

Dans la perspective de sémiologie comparée qui nous occupe ici, je me proposerai d'étudier tour à tour :
— les champs sémantiques
— la métrique et la rythmique
— l'homophonie
— les parallélismes et les équivalences
tels qu'ils m'apparaissent dans le fragment du poème retenu par Britten.

— Les champs sémantiques semblent se répartir en cinq groupes où dénotation et connotation se répondent :
• Son (voix et instrument) : "bugles" (1,2); "voices" (3,6); "sang" (1); "answered" (2).
• Tristesse : "saddening" (1); "sorrowful" (2); "sad" (4); "despondency resigned" (6).
• Sommeil : "sleep" (4); "slept" (7).
• Pesanteur : "weighed" (5); "bowed" (7).
• Ombre : "evening" (1); "twilight" (4); "shadow" (5,7).

— Du point de vue de la métrique et de la rythmique on peut remarquer que sur la base d'une régularité métrique de principe (vers de cinq accents) on constate l'existence de variations rythmiques nombreuses et insolites :
• Pauses syllabiques : après "sang" (1); après "boy" (3) (à moins qu'on ne fasse porter le troisième accent prosodique sur "by" et non sur "were").
• Accents prosodiques (ictus) : on en rencontre couramment sur des mots ou des syllabes ne portant pas normalement d'accent lexical (prépositions, suffixes, terminaisons) : "sorrowfúl" (2) : "the shadow óf the morrow" (5,7); "despondencý" (6).

Quant à la variation rythmique la plus sujette à controverse, elle se situe à coup sûr au début du vers 4 que l'on peut tour à tour scander :

"sleep mothered them"
/ x x /
x / x /
/ / x /

• Césures : quelques-unes sont remarquables, telles celles des vers 1 ("Bugles sang" //); 2 ("And bugles answered" //); 4 ("Sleep mothered them" //); 7 ("Bowed by the shadow of the morrow" //).

— Homophonie :

Plus encore que métrique et rythmique c'est le jeu des combinaisons phoniques qui fait la richesse proprement musicale du poème d'Owen :

• Combinaisons vocaliques :
• rime imparfaite : "air" / "hear" (1/2)
• assonances et échos vocaliques : "s*a*ng"/"s*a*ddening" (1); "sadden*ing*"/"even*ing*" (1); "v*oi*ces"/"*boy*s" (3); "river-s*i*de"/"twil*i*ght" (3/4); "th*e*m"/"l*e*ft" (4); "twi*light*"/"w*ei*ghed" (imparfaite) (4/5); "m*e*n"/"sl*e*pt" (5/7); "shad*ow*"/"morr*ow*" (5/7); "v*oi*ces"/"res*i*gned" (imparfaite).

• Combinaisons consonantiques :
• "pararhyme" : "side"/"sad" (1/2)
• schèmes allitératifs (allitérations et consonances) : "*s*ang"/"*s*ad" (1); "an*s*wered"/"*s*orrowful" (imparfaite) (2); "voice*s*"/"boy*s*"/"river*s*ide" (3); "*s*leep"/"*s*ad" (4); "mo*th*ered"/"*th*em" (imparfaite) (4); "voice*s*"/"de*s*pondency"/"re*s*igned"/"*s*lept" (6/7); "*b*owed"/"*b*y" (7).

— Parallélismes et équivalences

Ils apparaissent à divers niveaux : sématique, syntaxique, prosodique et phonique, généralement imbriqués.
• Niveaux sémantique, syntaxique, prosodique et phonique : "Bugles sang, saddening the evening air"/"And bugles answered, sorrowful to hear" (1/2)
"Voices of boys were by the riverside".../"Voices of old despondency resigned... slept". (3/6-7)
• Niveaux sémantique, phonique et prosodique : "The shadow of the morrow [weighed on men]"/"[Bowed by] the shadow of the morrow,..." (5/7).

(à suivre)

NOTES :

(1) La présente communication constitue le début d'une recherche inspirée par un ensemble d'articles de Nicolas Ruwet publiés dans la collection "Poétique" des Editions du Seuil sous le titre *Langage, Musique, Poésie* (Paris, 1972). D'autre part, elle a déjà été publiée dans le *Bulletin de la Société de Statistique Anglaise* N° 4, (Paris 1982), pp 17-38, et dans les *Actes du Congrès de la SAES* (Lyon, 1983), pp 355-72.

(2) *Introduction à J.S. Bach*, p. 268. Cité par Ruwet, p. 41.

(3) id. ibid.

(4) ibid. p. 273. Souligné par l'auteur.

(5) ibid. p. 274. Cette définition présentée par B. de Schloezer du système musical comme "système fermé" me paraît contestable, dans le sens que, dans le discours musical, signifiant et signifié ne sont pas nécessairement confondus, ce dernier dépendant en fait, comme dans le langage, d'un contexte, voire d'une "situation" (cf. le motif initial de la 5e symphonie de Beethoven utilisé pendant la guerre comme indicatif des émissions de la BBC en direction de la France - cf. d'ailleurs tous les indicatifs musicaux, outre le leit-motiv de type wagnérien, systématiquement attaché à un référent extra-musical).

(6) Cité par Ruwet, p. 45.

(7) *The Poems of Wilfred Owen*, ed. Edmund Blunden (London : Chatto and Windus, 1933), p. 84.

(8) Seule l'introduction instrumentale est reproduite en annexe. Pour des raisons évidentes, ni les épisodes instrumentaux, ni les interventions chorales (sur texte latin) de toute cette première partie du *Dies Irae* n'ont pu être joints.

EXAMENS et CONCOURS

B.O. nº 13

Organisation d'un dispositif optionnel expérimental en classes de 4ᵉ et de 3ᵉ des collèges pour les enseignements artistiques.

La revalorisation des enseignements artistiques constitue un des objectifs prioritaires de la politique de rénovation de l'ensemble du système éducatif, et plus particulièrement du collège.

Elle est fondée sur deux catégories de mesures :

— l'une, de type quantitatif, vise à ce que les enseignements artistiques soient, à terme, assurés dans tous les établissements;

— l'autre, d'aspect qualitatif, tente de créer des situations nouvelles plus favorables à ces enseignements en développant les chorales et les ensembles instrumentaux, en créant des ateliers d'arts plastiques et prochainement de musique, en proposant une autre gestion du temps pédagogique.

La décision d'offrir, *à titre expérimental,* aux élèves des classes de quatrième et de troisième la possibilité de suivre deux heures d'éducation musicale ou d'arts plastiques au lieu d'une heure dans chacune des disciplines, procède de ce deuxième aspect.

Cette nouvelle pratique d'enseignement artistique optionnel obligatoire autorise l'exploration d'une situation pédagogique expérimentale qui constitue un assouplissement par rapport à la norme. Elle répond à la demande, maintes fois formulée, d'amélioration des conditions de travail des professeurs d'enseignement artistique et permet la diminution du nombre total de divisions que chaque professeur a en charge, tandis qu'elle accroît simultanément la durée de la relation pédagogique avec les élèves.

Ces derniers ayant procédé à un choix, il est légitime de penser qu'ils seront de ce fait des élèves plus motivés.

Par ailleurs, l'évolution pédagogique dont ce nouveau dispositif est porteur offre à l'enseignement des disciplines artistiques la possibilité d'atteindre à une plus grande efficacité et montre ainsi qu'elles constituent une composante essentielle dans l'éducation des jeunes.

Cet essai d'organisation d'un dispositif optionnel expérimental, annoncé dans la circulaire de rentrée nº 84-003 de la direction des Collèges (*B.O.E.N.* spécial nº 1 du 12 janvier 1984), devait être assortie de modalités d'application que la présente note a pour objet de préciser.

1. *Les enseignements artistiques demeurent obligatoires dans le collège.*

La nouvelle mesure proposée relève ainsi de l'optionnel obligatoire et ne dispense en aucun cas les élèves d'enseignement artistique.

De ce fait, elle ne saurait être considérée comme un moyen de masquer les problèmes de déficit et *et ne peut concerner que les établissements dans lesquels les heures d'enseignement artistique sont déjà assurées à tous les niveaux.* Le volume global des heures attribuées à ces disciplines n'est donc pas modifié.

2. *Cette mesure expérimentale s'appuie sur le volontariat des personnels.*

Nullement imposée aux divers partenaires du collège, elle fait appel au volontariat commun du professeur d'éducation musicale, du professeur d'arts plastiques et du chef d'établissement, l'adhésion de chacun étant indispensable.

3. *Le choix opéré par les élèves sera modulé en concertation.*

En effet, la possibilité offerte aux élèves des classes de quatrième et de troisième de choisir entre l'éducation musicale et les arts plastiques conduit à envisager l'éventualité d'une répartition déséquilibrée entre les deux disciplines.

En ce cas, il appartiendra au chef d'établissement d'en réguler les flux en concertation avec les enseignants et d'apporter les correctifs nécessaires afin que les effectifs s'équilibrent de manière acceptable au mieux de l'intérêt des élèves et de chacune des disciplines.

4. *Ce nouveau dispositif expérimental d'option obligatoire devra être géré avec souplesse.*

Dans les établissement concernés, on réservera, par exemple, l'optionnel obligatoire aux seules classes de quatrième ou aux seules classes de troisième selon le projet pédagogique des enseignants du collège concerné et à partir de leurs initiatives.

La même souplesse présidera à la répartition des heures dans l'emploi du temps des élèves. S'il apparaît théoriquement intéressant que les heures doublées dans chacune des disciplines artistiques soient situées simultanément dans l'emploi du temps, l'expérience pratique montre cependant que les arts plastiques s'accomodent de deux heures consécutives, alors que l'éducation musicale préfère des tranches disjointes d'une heure chacune.

En conséquence, *il appartient aux divers partenaires de choisir le dispositif qui semblera le meilleur,* compte tenu des situations locales.

5. *Les enseignants volontaires, pour mettre en place cette option obligatoire, devront faire acte de candidature et manifester une orientation pédagogique exprimée dans un projet.*

Cette possibilité de mise en place d'une option prenant appui sur le volontariat et visant, par de meilleures conditions d'enseignement, l'approfondissement dans chacune des disciplines artistiques, il est souhaitable que les enseignants désireux de participer assortissent leurs demandes d'une orientation pédagogique qui mettrait en évidence le parti escompté d'une nouvelle situation horaire plus favorable pour des élèves plus motivés.

L'examen des candidatures instruit par l'inspection générale de chaque discipline, en concertation avec la direction des Collèges quant au suivi des établissements concernés, tiendra compte des intentions pédagogiques exprimées dans les projets correspondants.

Les demandes présentées par les établissements devront parvenir à la direction des Collèges avant le *15 mai 1984.*

Le caractère novateur et expérimental de cette possibilité optionnelle implique que le nombre des établissements concernés qui devront réunir les conditions précisées ci-dessus soit limité.

Cette limite est fixée à 10% du nombre total des collèges.

Ces derniers s'engagent dans ce processus pour *une durée d'une année renouvelable.* Un bilan concernant cette mesure expérimentale devra être établi au terme de chaque année.

Le chef de la Mission
des enseignements artistiques,
P. BAQUE

Le directeur des Collèges,
J.-C. SPINETTA

Cadres scolaires

Liste d'aptitude d'accès au corps des professeurs agrégés au titre de l'année scolaire 1983-1984.

Education musicale et chant choral

Strasbourg : M. Langrée Alain, CLG. Villon, Mulhouse, n° 1. — Lyon : Mme Saury Marie-Josèphe, ENF, Lyon, n° 2. — Toulouse : M. Sudres Jean, CLG Gambetta, Cahors, n° 3. — Aix-Marseille : Mlle Maurel Marcelle, lycée Th. Aubanel, Avignon, n° 4. — Lille : Mme Mouriaux née Provian Anne-Marie, L. Fenelon, Cambrai, n° 5. — Nantes : Mme Couty Armande, CLG J.D. Nayman, Saint-Nazaire, n° 6.

(Arrêté du 19 juillet 1983).

AVIS DE CONCOURS

La Ville de PONTARLIER (Doubs) - 19 000 habitants - ***recrute,*** par concours sur titres, pour son Conservatoire Municipal de Musique et de Danse (Ecole Agréée 1er degré), 900 élèves :

UN DIRECTEUR,
si possible titulaire du Certificat d'Aptitude

TRAITEMENT

Titulaire du certificat d'aptitude : indices de Directeur d'Ecole Nationale, mais abattement de 5%, soit :
— 1er échelon, incice brut . . . . 536 (brut mens. : 9 125 F)
— dernier échelon, indice brut . . . . 837 (brut mens. : 13 790 F)

Non titulaire du certificat d'aptitude :
— 1er échelon, indice brut . . . . 484 (brut mens. : 8 348 F)
— dernier échelon, indice brut . . . . 819 (brut mens. : 13 504 F)

Si le concours sur titres ne donne aucun résultat, un concours sur épreuves pourra être organisé.

Toutes candidatures doivent être adressées à : **M. le Député-Maire,** Hôtel de Ville, 56, rue de la République, B.P. 259, **25034 PONTARLIER CEDEX.**

Prise de fonction : la plus rapprochée possible.

nOtre discOthèque

- **LA GUITARE BAROQUE, Nouvelles découvertes sur la guitare, de François CAMPION - 33/30 ARION** Les joyaux de votre Discothèque ARN 38750 st.

Un disque feutré et tout de délicatesse réalisé par cet artiste polyvalent qu'est Michel Amoric (thèse de sciences, maîtrise de lettres, élève de M. Martenot, membre de G.R.M., de l'Ensemble 2E2M, membre de l'Orchestre Philharmonique de Radio-France depuis 1976, comparse de Guy Robert pour la fondation du trio de luths français en 1973, en commerce amical avec l'érudit François Lesure qui, en quelques lignes, présente magistralement le compositeur François Campion (ca. 1686-1748) en quelques lignes denses. Nous sommes ainsi invités à entendre pincer la guitare baroque, sur laquelle Michel Amoric donne Six **Suites de danses** avec quelques titres pittoresques, deux fugues et un Rondeau exploitant l'accord ordinaire et divers accords extraordinaires.

- **L'ART DU BASSON BAROQUE - 33/30 ARION ARN 36 751 st.**

Claude Wassmer et Jean Louis Fiat sont deux bassonistes dont les qualités artistiques sont bien reconnues dans les milieux musicaux : ils assument la part la plus considérable de ce programme consacré à l'ART DU BASSON BAROQUE par ARION. Pour une ou plusieurs pièces de ce programme, ils se sont assurés la participation d'artistes jeunes et talentueux comme Marc Vallon et Laurent Vergeat (3e et 4e bassons), Françoise Oberli (clavecin) et Isabelle Gascuel-Villevieille (tambour). Ce concert insolite et fascinant, au cours duquel l'intérêt va sans cesse croissant, fait appel à ces maîtres qu'il importe de promouvoir encore au maximum pour certains : François Couperin (1668-1733) avec son **XIIIe concert en sol Majeur** pour deux bassons. Pour le même duo parfois accompagné : **Pièce à deux basses en Si mineur** de Philidor l'Aîné (ca. 1650-1730), **Sonate no 5 en mi mineur** de Joseph Bodin de Boismortier (1691-1755) et la **Sonate no 5 en la mineur** d'un inconnu, Benoît Guillemant (merci à qui pourra donner quelque indication biographique le concernant...). Si la face A s'ouvre sur la curieuse **Marche du Roi de la Chine,** première pièce d'André Philidor, la Face B débute par un spectaculaire **Concerto en Ré Majeur pour quatre bassons** de Michel Corrette (1709-1795) intitulé **Le Phénix.** Que voilà un programme inattendu et du plus grand charme dont nous sommes très reconnaissant à ARION.

- **RAMEAU, Suite des INDES GALANTES - 33/30 HARMONIA MUNDI** HMU 1130 en collaboration avec RADIO FRANCE.

Dieu sait quel plaisir nous avions pris aux représentations des **Indes Galantes** de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) au Théâtre Musical de Paris par l'Orchestre de la Chapelle Royale sous la direction de Philippe Herreweghe. On ne pouvait que regretter l'exécution devant un important public, alors que l'œuvre de Rameau requiert une relative intimité : les voix délicieuses comme celle d'Hébé avaient peine à "passer", du fond des cintres au fond des balcons... Par contre, l'équilibre était parfait lors de la diffusion de l'œuvre à la Télévision et Rameau tout autant que les musiciens placés sous la baguettede P. Herreweghe étaient parfaitement servis par la qualité artistique de l'exécution autant que par celle de la prise de son. La présente nouveauté HARMONIA MUNDI, dont la prise de son est cependant assurée par des techniciens chevronnés comme Alain Duchemin et Pascal Bernard, semble terne comparée à celle de je ne sais plus quelle chaîne. Certes, tout est correct, bienvenu, mais sans grand relief, sans impression festale. Il n'en demeure pas moins que cette anthologie instrumentale des **Indes Galantes** est intéressante avec 24 "symphonies" parmi lesquelles on regrette de ne pas entendre les "musettes en rondeau" qui étaient l'une des originalités marquantes de cette reprise, avec au moins une partie de musette de cour de qualité.

- **J.S. BACH, Chorals pour orgue - 33/30 ERATO NUM** 75064 numérique

Marie-Claire Alain partage avec Simone Weill la particularité d'avoir — dans le monde musical en ce qui la concerne — un doigt sur le cœur d'un bon nombre de Français. En aucune façon noyée au sein d'une dynastie de musiciens qui honorent notre XXe siècle, elle s'est assuré, grâce à une maîtrise technique souveraine et à une musicalité mobile et séduisante dans la sévérité, un renom qui met en relief sa propre personnalité. Cette nouveauté ERATO attesterait, si besoin était, des scrupules et de la curiosité de cette artiste, qui livre au disque une troisième lecture de Sébastien Bach (1685-1750), qui est pour elle un pain quotidien. Et précisément le Bach le plus méditatif, au plus profond de sa religiosité : le Bach des Chorals. Marie-Claire Alain donne ici une relecture sur un instrument "baroque" de facture récente (1970) : le Schwenkedel de la Collégiale de Saint Donat dans la Drôme. Treize

chorals au total dont les **Six Chorals Schübler BWV 645 à 650,** s'ouvrant sur le fameux **Choral du Veilleur.** L'anthologie comporte en outre **Erbarm' dich mein** (Epargne moi, BWV 721), **Jesu bleibet meine Freud** (le populaire **Jésus, que ma joie demeure,** tiré de la Cantate 147), **Nun freut euch** (Soyons dans la Joie BWV 134), O homme, pleure (**O mensch** BWV 622), **Wir glauben** (Nous croyons BWV 680), **Ich ruf zu Dir** (Je crie vers toi BWV 639), **Nun Komme** (Viens maintenant, BWV 659), l'un des très grands **Chorals de Leipzig.** Une nouveauté de classe qui enchantera ceux qui aiment Bach, l'orgue et Maire-Claire Alain.

- **MUSIQUE POUR LA CHAMBRE DU ROY Versailles 1697-1747** - Coffret 2 × 33/30 **L'OISEAU-LYRE** 595 099 stéréo Florilegium Séries.

C'est une nouveauté très attachante et éclectique de l'OISEAU-LYRE, diffusée par BARCLAY. Christopher Hogwood déploie comme dans la nouveauté suivante, tout le charme de ses capacités de chef et d'interprète à la tête de **l'Academy of Ancient Music** dont les Membres jouent, comme on sait, sur instruments anciens ou copies d'anciens. **La Françoise,** "sonade" initiale des **Nations** de François Couperin (1668-1733) ouvre le concert, suivie de deux brunettes du même compositeur (Qu'on ne me dise, et Doux liens de mon cœur). Couperin le grand, figure encore avec une des grandes **Suites de symphonie en trio** qui prolongent les Sonates, précisément celle en Mi mineur. Les deux Airs sérieux sont chantés avec talent par Judith Nelson, dont les admirateurs ne se lassent pas : son interprétation des cantates **Pan et Syrinx et Le triomfe de la constance** atteste du même pouvoir expressif de la voix au service de ces pages peu aisées techniquement de Michel Pignolet de Monteclair (1667-1737).

Marin Maris (1656-1728) est représenté avec sa **Suite en** Fa Majeur pour violon et basse continue et sa fameuse pièce bien rare à entendre, **Tableau de l'opération de la Taille** dont on pourra juger ici sur pièce les effets figuralistes que Madeleine Olivier-Merson donnait en exemple à ses élèves avec un intérêt communicatif. L'intérêt est encore remis en action avec les deux dernières pages enregistrées qui sont de toute beauté : la **Suite n° 1** de J. Baptiste Forgueray le fils (1699-1782) comprenant **La Forqueray, La Cottin, La Portugaise et la Couperin,** ainsi que la magnifique **Sonate en Ré Majeur op. 9 n° 6** de Jean-Marie Leclair l'aîné (1697-1764). C'est une réalisation de très haute tenue, l'OISEAU-LYRE restant fidèle à sa tradition de perfection.

- **Louis COUPERIN, Trois suites pour clavecin - 33/30 L'OISEAU-LYRE DECCA** 595 097 BA 388 numérique

La même qualité artistique que la nouveauté précédente préside à ce récital que Christopher Hogwood consacre à Louis Couperin (ca. 1626-1661). On sait que Louis Couperin n'a pas organisée lui-même ses suites de danses, et que l'interprète a donc toute latitude de panacher en choisissant des pièces de même tonalité, mais alternant la tradition connue des suites de l'époque. Ainsi , la **Suite en Fa Majeur** caractérisée généralement par une **Allemande,** une **Courante,** une **Sarabande,** et deux pages fameuses, le **Branle de Basque** et le **Tombeau de M. de Blancrocher** comporte-t-elle ici sept pièces supplémentaires. La **Suite en Ut mineur** comprend cinq pièces dont la chaconne **La bergeronnette,** et la **Suite en Ré mineur** sept pièces, dont la première **En trois sortes de mouvements.** Christopher Hogwood touche ici un instrument des dieux, qu'aurait pu connaître Louis Couperin. En l'occurence un Joannes Couchet de 1646 des Collections du Musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles. Instrument transpositeur à double clavier, ce clavecin a été modernisé en 1700 environ. Il est aujourd'hui en merveilleux état et résonne admirablement dans le tempérament inégal de Jean Denis. Christopher Hogwood en tire les possibilités les plus raffinés, et l'audition de ce disque procure un rare plaisir.

- **Robert SCHUMANN, Symphonie n° 3 "Rhénane" et Ouverture, Scherzo et Finale op. 97 - 33/30 DECCA Classiques BA 342** / 411679-1 mono

- **BRAHMS, Concerto op. 77 en Ré Majeur pour violon et orchesre - 33/30 DECCA Classiques** BA 342 / 411672-1 mono

Quelle heureuse initiative que ces deux rééditions d'enregistrements très remarqués lors de leur parution dans les années 1954/56 et qui n'ont rien perdu de leur élan et de leur générosité en dépit de la terrible compétitivité des hautes fidélités à surenchères d'aujourd'hui. Christian Ferras reste d'une présence étonnament jeune dans le **Concerto** de Brahms (1833-1897) enregistré avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Carl Schuricht, et les deux grands chefs d'œuvre de Robert Schumann (1810-1856) que sont la **Symphonie Rhénane** et le plus léger triptyque constitué **d'Ouverture, Scherzo et Finale** rappellent les pages de gloire des pionniers du microsillon.

- **WAGNER, Siegfried-Idyll et SCHOENBERG, Verklärte Nacht - 33/30 DECCA BA 372** / 410111-1 numérique

L'amour d'un couple est à l'origine de ces deux compositions qui se rattachent au genre du poème symphonique. C'est pour les relevailles de Cosima, après la naissance de Siegfried que Richard Wagner (1813-1883) composa **Siegfried-Idyll,** triptyque inondé de clarté chaude et tendre, berceuse pour l'enfant de la victoire dont Vladimir Ashkenazy exprime merveilleusement la tendresse à la tête d'un English Chamber Orchestra au meilleur de son lyrisme romantique. Ainsi, **La nuit transfigurée** d'Arnold Schoenberg (1874-1951) prend elle, avec ces interprètes, une dimension extraordinaire. Le souffle d'amour qui anime deux êtres marchant dans la nuit à la quête d'un enfant qui va venir, dont l'homme accepte la paternité par total don de son être à la femme aimée, est rendu à merveille

dans cette nouveauté DECCA, d'une prise de son tout à fait remarquable. L'œuvre est, bien sûr, donnée dans sa version pour orchestre à cordes réalisée en 1917 et révisée en 1943.

- **Ernest CHAUSSON, Symphonie en Si bémol et César FRANCK, Les Eolides - 33/30 DECCA** Classiques 592166 st.

- **Albéric MAGNARD, Symphonie nº 3 dite "bucolique" et Edouard LALO, Scherzo - 33/30 DECCA** Classiques 592167

Saluons encore avec ferveur ces deux rééditions de 1967 et 1969 consacrée à quatre œuvres d'une période qu'on voit peu à peu s'éclairer : mais quand sera qu'apparaîtra Guy Ropartz (1864-1955) dont il y a six symphonies, huit poèmes symphoniques et tant d'autres pages à animer et ressortir des archives?.. Dans ces deux rééditions DECCA diffusées par BARCLAY, on retrouvera la baguette élégante et efficace d'Ernest Ansermet au service d'une France toujours jeune qui prend le visage du **Scherzo** d'Edouard Lalo (1823-1892), des **Eolides** de César Franck (1822-1890), de la **Symphonie en Si bémol Majeur op. 20** d'Ernest Chausson et de la belle **Symphonie "bucolique"**, troisième née et **op. 11** d'Albéric Magnard (1865-1914) dont il fait chaud au cœur de voir tant soit peu le nom briller à nouveau dans les programmes des concerts. Les artistes de notre Orchestre de Paris seront-ils un jour en mesure de l'aborder? Pour l'instant, la leçon d'Ernest Ansermet à la tête de l'Orchestre de la Suisse Romande vaut la peine d'être écoutée, et si possible, imitée.

- **Ernest CHAUSSON, Quatuor avec piano op. 30 - 33/30 HARMONIA MUNDI** HM 1116 (1984)

Le second enregistrement du **Quatuor op. 30** d'Ernest Chausson (1855-1899) si je ne m'abuse. C'est l'une des dernières pages de cet attachant musicien qu'une passion immodérée pour le cyclisme conduit à une fin prématurée. **Le Quatuor avec piano** est encore une révélation très fidèle de la personnalité à la fois riche, secrète, aux antennes multiples du compositeur, où sa fantaisie, sa rigueur, sa tendresse se font jour alternativement sans jamais se heurter ni provoquer de déséquilibre. Dans cette nouveauté de HARMONIA MUNDI, l'œuvre de Chausson est parfaitement servie par Jean Claude Pennetier (piano), Régis Pasquier (violon), Bruno Pasquier (alto) et Roland Pidoux (violoncelle).

- **Vincent d'INDY, Jour d'été à la montage, La forêt enchantée et Tableaux de voyage - 33/30 EMI LA VOIX DE SON MAITRE** 2 C 069-16301 stéréo

Il est particulièrement réjouissant de constater avec cette réédition, la politique de stabilité entreprise par EMI LA VOIX DE SON MAITRE dans le sens d'une promotion du patrimoine : bravo! Je ne puis me retenir de songer ici au bel éloge de Ropartz par Jacques Feschotte pour la remise de l'épée d'académicien au dernier disciple de César Franck en 1951, alors qu'on fêtait précisément le 20ᵉ anniversaire de la disparition du musicien de **Fervaal :** "d'Indy tend vers toi, dans l'azur, une palme" et tous tes amis t'attendent dans l'Olympe musical. Ainsi, reste grand absent de notre discographie Ropartz et ses six symphonies, ses poèmes symphoniques, ses suites, son Concert, Ses deux Divertissements, ses musiques de scène, nonobstant toute la musique de chambre, les mélodies et j'en passe. Pour Vincent d'Indy (1831-1951), grâces soient donc rendues à EMI LA VOIX DE SON MAITRE grâce à qui les jeunes amateurs vont pouvoir découvrir d'excellentes pages comme les **Six Tableaux de voyage op. 36** qui comportent **Préambule, En marche, Le glas, Lac vert, La poste et Rêve.** Composés en 1889 et inspirés par un voyage en Allemagne, les Tableaux étaient à l'origine destinés au piano, et au nombre de treize : les entendre par le compositeur évoquant parallèlement ses souvenirs était une véritable fascination, disait Gaud Ropartz, évoquant certaine soirée nancéienne. Ce beau disque réalisé par Pierre Dervaux à la tête de l'excellent Orchestre des Pays de Loire comporte également **La forêt enchantée,** ballade symphonique inspirée par Uhland ainsi que le magnifique triptyque **Jour d'été à la montagne** (1905), hommage au Vivarais qu'on peut mettre en parallèle avec **La Mer** de Claude Debussy. Pour renouveler l'édition de 1978 défaillante sans doute chez les d'Indystes inconditionnels tout comme pour enrichir valablement vos discothèques, scolaires, publiques ou personnelles, c'est là une réédition à ne pas laisser passer.

- **BARTOK, Concertos pour piano nº 1, 2 et 3 et Rhapsodie pour piano et orchestre op. 1** - Album 2 × **33/30 DECCA** 411 761-1 / BA 367 st.

C'est Pascal Rogé qui assume la lourde tâche de ces quatre œuvres redoutables, accompagné par l'Orchestre Symphonique de Londres sous la baguette de Walter Weller. Il s'agit encore ici d'une indispensable réédition d'une réussite discographique de DECCA. L'évolution de la pensée musicale et de la tehnique d'écriture pianistique de Béla Bartok (1881-1945) est patente depuis la **Rhapsodie op. 1** encore imprégnée de Franz Liszt et le **Concerto nº 1**, agressif, de 1926, jusqu'au **Concerto nº 2** à la technique éblouissante, de 1931 et 3ᵉ Concerto, inachevé, chant du cygne, qui fut comme une aurore de Paix en 1945, pour nos vieilles générations en dépit du discrédit que quelques forts en thème voulurent alors jeter sur cette page dont les 17 ultimes mesures ne sont pas de Bartok, brutalement arraché à l'espoir de retourner dans sa Patrie, mais de son élève Tibor Serly.

Un autre "bravo!" à DECCA pour cette réédition d'un enregistrement de 1977 qui conserve toute sa spontanéïté.

Jean MAILLARD

• **GEORG MUFFAT (1653-1704) : Apparatus musico-organisticus (extraits) : Toccatas, 1,6,7,9, Passacaille, Chaconne.**
Jacques BETOULIERES à l'Orgue de la cathédrale Saint-Jean Baptiste d'Alès Disque VENTADORN n° VS 3L 90. Carriéra de Lorena 34500 BEZIERS

Ce deuxième disque de la série "Orgues en occitanie" est réjouissant à plus d'un titre : c'est ici la rencontre d'une musique encore trop peu jouée et enregistrée, malgré son importance et sa forte originalité, d'un orgue somptueux, et d'un interprète sensible, imaginatif et brillant. L'œuvre de Georg **Muffat,** cet exact contemporain de Pachelbel, et de Buxtehude, réalise la synthèse des styles français (Lully), italien (Frescobaldi, Pasquini), et dans une moindre mesure allemand (notamment Froberger, lui-même, musicien de synthèse). Dans les toccata, l'influence italienne domine dans l'harmonie (dissonances, chromatisme), le contrepoint (sections en forme de ricercare ou de canzone), et l'ornementation où prédominent les rythmes lombards, tandis que l'apport français est sensible dans la variation : la Chacone (qui évoque irrésistiblement celle de Lambert Chaumont) et la somptueuse Passacaille (en rondeau) (elle rappelle dans de plus vastes proportions celles de Louis Couperin). L'Orgue d'Alès est un instrument où se sont rencontrés du XVIIIe s. à nos jours quatre grands facteurs : Boisselin, Lépine, Puget, et Sals. Ses 28 jeux parfaitement composés et équilibrés sur trois claviers et pédalier, nous offre des jeux de fonds remarquables, des plein-jeux brillants et très polyphoniques, un grand jeu coloré. Jacques Bétoulières tire un parti remarquable des différents jeux de détail et des mélanges traditionnels. En d'autres termes sa registration est des plus convaincantes et met merveilleusement en valeur et l'orgue, et la musique. Un disque qu'il faudrait s'arracher et qui domine de très haut la discographie (peu abondante, il est vrai) de Muffat. Un souhait : un deuxième disque réalisé dans les mêmes conditions nous donnerait l'intégrale de l'œuvre d'Orgue de Muffat... Ajoutons que la pochette est remarquable et satisfait à toutes les légitimes curiosités.

• **ANTONIO VIVALDI** (1678-1741) : **Les Quatre Saisons**
Jean-Claude Veilhan, flûtes à bec et l'Académie Royale de Musique de Paris
Disque ADDA n° 81040 AD 39 8, rue Jules Verne 93 St OUEN

Et encore une ! Une n plus unième version du célèbrissime chef-d'œuvre de Vivaldi. Car c'en est un. Mais qu'est-ce qui pourrait bien faire se redresser notre oreille rebattue et blasée, qu'est-ce qui pourrait encore attirer notre attention, exciter notre curiosité après tant de splendides versions toutes plus authentiques, musicologiques, fidèles, conformes les unes que les autres... La flûte à bec. Les flûtes à bec, devrais-je dire, car Jean-Claude Veilhan en utilise plusieurs pour éviter de douteuses transpositions. Non seulement il en change d'un mouvement à l'autre, elles ont été confectionnées par Claude Monin dans des tessitures appropriées spécialement pour cela, mais — moderne aulète! — il les joue simultanément par deux pour respecter l'écriture violonistique en double cordes! aucun trucage : un mien ami qui de son violon a participé à l'enregistrement me l'a garanti! Habituellement il convient au critique de prendre position pour ou contre le bien fondé de certaines appropriations non spécifiquement prévues par le compositeur, et de convaincre son lecteur. Mais il se trouve que ce genre de débat ne m'a jamais vraiment passionné. Pour moi le plaisir, le bonheur, la surprise, l'intérêt de l'audition, de l'oreille prime la spéculation intellectuelle. D'autant qu'ici, les sceptiques devront admettre que la flûte à bec est un instrument bien connu de Vivaldi qui l'emploie nommément en d'autres occasions, et que quelques partitions de l'époque (le Kammermusik de Telemann, par exemple) offre la possibilité alternative du violon ou de la flûte à bec. Ici, elle évite le ton sur ton du violon, et le contraste avec les cordes, ici : une par voix, est d'autant plus tranchant. Saluons la prouesse technique de Jean-Claude Veilhan signalée plus haut et qui a le mérite de faire se reculer les limites de l'instrument. Pour le reste son interprétation est propre et sans problèmes. Il est accompagné par sept musiciens de "l'Académie Royale de Musique" de Paris (le continuo étant diversifié selon les mouvements : archiluth ou clavecin, violoncelle ou violon) lesquels se peuvent encore rencontrer chez Malgoire, Herreweghe, ou autre Christie... Un disque musicalement et pédagogiquement des plus recommandables. A ranger aux côtés des suites pour violoncelle de Bach, jouées à la flûte à bec par Franz Brüggen!

• **GABRIEL FAURE** (1845-1924) : **Mélodies**
Grégory REINHART, baryton, Dalton Baldwin, piano
Disque HARMONIA MUNDI - France - N° HM 1117

Les enregistrements récents des mélodies de Fauré ne sont pas légions! On en saluera d'autant avec plus d'enthousiasme ce disque qui vient nous rappeler que cette musique pour intimiste et polissée qu'elle soit, n'est en rien démodée. Les parties de piano ne valent tout de même pas que pour leurs splendides enchaînements harmoniques examinés à la loupe dans les classes d'écriture! Chaque mélodie est un vivant tableau ou peuvent se jouer des drames aussi poignant que dans maints airs d'opéra. Le jeune chanteur américain : Grégory Reinhart, déjà connu pour ses prestations remarquées dans l'opéra baroque, nous en offre un choix où dominent les cycles des **"Mirages"** op. 113 et de l'**"Horizon chimérique"** op. 118. Sa voix, ample et généreuse insuffle une force nouvelle à ses mélodies que l'on aurait pu croire aujourd'hui fanées. Détail important pour ceux, dont je suis, qui sont sensibles au climat spécifique de chaque tonalité, les œuvres sont chantées dans leur ton original. Faut-il ajouter que, comme à l'accoutumé Dalton Baldwin est le partenaire idéal ? La pochette (trilingue) contient une notice bien faite de Jacques Bourgeois, ainsi que le texte des poésies. Une telle conscience de la part de l'éditeur mérite d'être signalée et se doit d'être généralisée.

• **IGOR STRAVINSKY** (1882-1971) : Pétrouchka/ Concerto pour deux pianos
Katia et Marielle Labeque, pianos
Disque PHILIPS numérique nº 410 301-1

Ce disque provoque fascination et vertige : fascination d'un son étrangement métallique évoquant presqu'autant le cymbalum que le piano, mais dont la pureté, la dureté, l'éclat et le tranchant sont ceux du diamant. Vertige de la virtuosité infaillible où les vingt doitgs des sœurs Labeque ne font qu'une seule et même entité donnant aux deux pianos qui n'en font qu'un un espace sonore inouï. Je ne sais (il y a contre-verses sur le sujet) si la technique digitale accuse ou non le timbre métallique des pianos, mais pour ma part, je trouve qu'elle convient parfaitement à la sécheresse de l'écriture, et que cette surenchère maginfie les œuvres. Lesquelles sont des premières au disque, je crois que le **Concerto pour deux pianos** qui date de 1935 ne figure pas au catalogue, quant à **Pétrouchka** c'est ici une version à deux pianos due à Victor BABIN, avec l'assentiment probable de Stravinsky, qui ne trahit en rien son auteur, bien au contraire.

• **L'ART DE LA BALALAÏKA CLASSIQUE**
Micha Makarenkio, balalaïka, Anne Perchat, piano
Disque ARION ARN 36743

La balalaïka manquait encore dans le panorama des instruments rares ou insolites qu'Ariane Segal compose patiemment pour nous, disque après disque dans sa collection : "L'ART DE...". Celui-ci est bien sympathique, non seulement par ce qu'il met la balalaïka à portée de nos oreilles, occasion rare, convenons-en, mais aussi parce que les œuvres, la plupart d'origine folklorique, adaptées et arrangées par les interprètes contiennent de très jolies idées musicales. Voilà une belle occasion de découvrir le folklore russe, même si la présence du piano est un peu insolite. Les très jeunes interprètes jouent avec une conviction, une ardeur et un plaisir communicatifs que nous n'avons pas cherché à bouder!

Jean Jacques PREVOST

HAMM, magasin de musique bien connu inaugure un département Instruments Anciens. Nous en reparlerons bientôt.

bibliographie

• **LACOMBE Alain, HOLLYWOOD RHAPSODY. L'âge d'or de la musique de film à Hollywood.** Paris, Editions Jobert-Transatlantiques, 1983. 291 pp.

Avec **Hollywood Rhapsody,** Alain Lacombe continue d'exploiter son sujet de prédilection, la musique de film (1). Mais cette fois, il met ses talents de conteur et sa verve intarissable au service d'Hollywood et des musiciens du cinéma américain. Comme dans ses ouvrages précédents, une première partie — Le Festin de pierre —, retrace sommairement les déboires historiques et esthétiques, les chances et les malchances du genre, les apports de la technologie sonore à l'image cinématographique; une seconde décline, par ordre alphabétique, de Danièle Amfitheatrof à Victor Young, les apports de vingt six convives invités à participer et à profiter de ce festin.

Ceux qui connaissent déjà les ouvrages de l'auteur, savent qu'on ne doit compter sur aucune précision qui permettrait de contrôler les affirmations, les dires, les points de vue. Quand référence il y a, ce sont souvent des sources qu'Alain Lacombe a utilisées ailleurs : c'est toujours le même discours de Stravinsky extrait de l'**Ecran français** (2) qu'Henri Colpi reproduisait en 1963 dans **Défense et Illustration de la musique de film** (3). On trouve pourtant de belles lignes sur le sujet dans **Memories et Commentaries** que Stravinsky publiait en 1960. Par ailleurs pourquoi ne pas citer aussi les opinions et souvenirs de Varese ou Milhaud sur le travail de musicien travaillant pour le cinéma américain ?

Il reste alors ceux qui découvriront la musique de film par le biais de ce livre. On peut penser que, ni les innombrables fautes de frappe, ni les légendes indigentes qui accompagnent une abondante mais extravagante iconographie, (on prend ce que l'on a...) ne compromettront l'intérêt qu'il y a à entreprendre le voyage à Hollywood avec un cinéphile qui a de bonnes fréquentations et connait l'art des présentations. On regrette alors vraiment qu'Alain Lacombe ne se soit encore attaché à comprendre comment et pourquoi la musique avec ses notes, ses codes, ses rythmes et ses thèmes intervient dans le film et devient cette parole imaginaire qui fait les délices de ceux qui l'écoutent.

Jean Rémy JULIEN

NOTES

(1) Lacombe Alain et Rocle Claude. **La musique du film.** Ed. Vant de Velde.
Lacombe Alain. **Des compositeurs pour l'image.** Musique et Promotion éditeur. Sacem.

(2) 18 novembre 1947.

(3) pp. 70-72.

Informations diverses

STAGES

• **PEDAGOGIE MARTENOT**

L'association pour la Pédagogie Martenot organise les **30 juin, 1er et 2 juillet** en région parisienne un stage de Formation Pédagogique à la **Méthode d'Education Musicale Martenot.** Initiation, Recyclage, Pédagogie Maternelle, Harmonisation au Clavier, Relaxation.

Renseignements et inscriptions : 9, rue Charles Lecocq, 75015 PARIS - Tél. (1) 250.80.97.

• **L'ASSOCIATION "FRANCE-U.R.S.S.**
et la Fédération des parents d'élèves **"F.N.A.P.E.C.-Jeunesse proposent du 15 au 30 juillet 1984 à SARLAT** (Dordogne) le

— **Troisième stage** d'interprétation pour instruments à cordes (violon - alto - violoncelle et musique de chambre) sous la direction de professeurs du conservatoire "Tchaïkovski" de Moscou.

Pour satisfaire au bon déroulement du stage, le nombre total des musiciens est limité.

Renseignements et inscriptions : Association "France-U.R.S.S.", 61 rue Boissière - 75116 PARIS - Tél. : 501.59.00 (Service des Activités Publiques).

• **ETE MUSICAL EN AUVERGNE**
avec la collaboration de l'Atelier Lyrique du Marais

Du 28 juillet au 11 août 84

— Stage de technique vocale et interprétation (Mélodie-Opéra).

— Stage de solfège (dictées, déchiffrage et lecture des clés et partitions...)

Ces 2 disciplines s'adressent de préférence à des amateurs et professionnels adultes de bon niveau.

Renseignements et Inscriptions : Mme BROCA 41, rue des Bois 75019 Paris.

• **MUSIQUE A LASCOURS** du 29 juillet au 19 août

Stages et leçons de concert, niveau supérieur : Flûte - Piano - Déchiffrage - Contrebasse - Violon - Violoncelle - Composition.

L'effectif maximum des participants a été fixé à 15 personnes par groupe.

Les cours seront assurés tous les jours par le concertiste, maître de stage. Par ailleurs, les possibilités d'accueil au Château permettent à tout moment le travail personnel, ou de groupe, les rencontres créatives, ou la détente : salle de danse, gymnastique, ludothèque...

Au cours de chaque période, un ou plusieurs concerts ou récitals seront donnés par Mademoiselle CANTIN, Messieurs, COLLARD, DUMAY, KREMSKI, LODEON, PETIGIRARD, RABATTH, RIGUTTO.

Les élèves auront également la responsabilité encadrés par leurs professeurs, d'organiser et de mettre en œuvre un concert public qui leur sera entièrement consacré.

Inscriptions avant le 31 Mai.
Centre de Recherche Artistique de LASCOURS route de l'Ardoise 30290 LAUDIN (Gard).

• **ACADEMIE INTERNATIONALE DE MUSIQUE DE CHAMBRE DE RUEIL-MALMAISON**

5 au 25 juillet 1984

L'ORCHESTRE DE CHAMBRE JEAN-FRANÇOIS PAILLARD, organise, pour la première fois en Région Parsienne, un stage qui s'adresse à la fois aux futurs professionnels et aux amateurs, isolés ou en ensembles constitués, désireux de s'initier ou de se perfectionner dans le domaine de la Musique de Chambre. Tous les instruments (cordes, claviers, bois, cuivres, percussions) pouvant participer à des œuvres de musique de chambre sont acceptés.

NB : Pour les pianistes, un niveau technique suffisant est indispensable.

Renseignements et Inscriptions : Orchestre J.F. PAILLARD - 50, rue de Laborde - 75008 PARIS - Tél. (1) 378.18.28.

• **LES AMIS DE L'ORGUE**

Concours de Composition des Amis de l'Orgue 1984 "Fondation Madeleine Mallet-Richepin en hommage à Louis Vierne.

Ce concours est ouvert à tout compositeur français, né après le 31 décembre 1943.
Les candidats devront présenter un œuvre inédite pour orgue, comportant **Trois Pièces,** liturgiques ou non, d'une durée globale ne dépassant pas 15 minutes.
Les partitions en double exemplaires seront à remettre avant le 15 septembre 1984, à l'adresse suivante : M. N. Dufourcq 14, rue Cassette 75006 Paris.
Ces partitions seront anonymes, accompagnées d'un enregistrement sur musi-cassette, et porteront chacune une devise.

Renseignements et Inscriptions : 80, rue Taitbout 75009 PARIS.

• **CENTRE BRETON D'ART POPULAIRE**

Le Centre Breton d'Art Populaire organise à Brest, les 2 et 3 juin 1984, **un Rassemblement Choral** comprenant un concours interceltique suivi d'une journée d'étude.

Cette manifestation a pour but de stimuler cette forme d'expression en respectant la diversité du répertoire : musique traditionnelle et musique classique et de susciter la création musicale. Il a aussi pour objectif de faire apprécier le chant choral à un public de plus en plus varié et nombreux.

Le concours comprend des épreuves d'interprétation et un concours de création. Jury composé de R. LOWRY Directeur de l'E.N.M. de VANNES - P. COLLEAUX professeur au C.N.R. de

Nantes - G. VICTORY, compositeur Irlandais - A. HODDINOT Compositeur Gallois - L. Le GRIGUER, spécialiste du Chant Choral en Bretagne.

Pour tous renseignements s'adresser au Centre 37 bis rue Victor Hugo 29200 BREST.

- **XVIe CONGRES INTERNATIONAL WILLEMS 1984 en Belgique**

A ANVERS du lundi 16 au Dimanche 22 juillet 1984

avec la collaboration du Conservatoire Royal d'Anvers et, d'EPTA-Belgique.

Animateurs : Nicole CORTILYANT, José AQUINO, Jean SERRY et Jacques CHAPUIS.

Renseignements et Inscriptions : Secrétariat de l'AIEM WILLEMS, 23 résidence Les Grandes Bruyères - 69260 CHARBONNIERES les BAINS.

- **Association Guillaume Dufay - Rencontres musicales de Beaune**

du 30 juin au 15 juillet

Chant médiéval, renaissance et baroque. Ce stage a pour but la formation à un travail vocal approfondi tant sur le plan technique que stylistique.

Renseignements : Anne Blanchard-Hassissi 10, rue Eugène Spuller 21200 BEAUNE.

- **DOMFRONT - 61700**
FESTIVAL FOLK ET MUSIQUE ANCIENNE - 13, 14, 15, 16, 17 juin

Pendant ces cinq jours d'animation, il sera proposé du théâtre classique, du théâtre de rue, des jeux de cirque en plein air, des concerts de musique folk, de musique ancienne (Moyen-Age), de chant choral. Des artisans exerçant un métier d'origine moyenâgeuse seront présents dans les rues de la ville : maître-verrier, souffleur de verre, luthier, potier, frappeur de cuivre, féronnier d'art, tisserand, enlumineur, etc...

13 juin : Spectable de Théâtre et de Musique du Moyen Age, mis en scène par des professeurs du Lycée du Domfront et exécutés par leurs élèves autour du personnage d'**Antoine de Montémétien** etc...

Programme complet : Mairie de Domfront 61700.

- **MUSIQUE MONTAGNE EN HAUT COUSERANS**

Du 15 au 31 Juillet 1984 à Massat Ariège
Musique sacrée et romantique
Chœurs de femmes, hommes, voix mixtes
Direction : Roland Lemêtre
Contact : Arnaud Keller
17 bis, rue René Brun, 91330 Yerres

PETITES ANNONCES

VENDS saxophone soprano SELMER M 82 - Etat neuf - Prix 6000 F - Tél. (41) 91.53.25.

VENDS orgue à tuyaux BOURDON 8 - 2 claviers 61 notes, pédallier 32 notes - Traction mécanique bon état 1981 - 40 000 F à débattre - Tél. 520.75.24.

L'Education Musicale
23, rue Bénard
75014 Paris
■
Tél. : 542.34.07

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à « L'E.M. »,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom (en capitales) M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse complète ______________

______________ Code postal ______________

Je soussigné, souscris un abonnement	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale . . .	150 F
	COUPLE	☐	avec iconographies (5)	165 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1984 (l'exemplaire)	35 F (+ 5 F de port)

Je verse la somme de ______________ F comprenant _____ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P. au nom de « L'Education Musicale » - 990469 C PARIS

☐ Par chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale » (1) ☐ Par mandat en francs français

Date ______________ Signature ______________

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

TEXTES MUSICAUX À CHANTER

collection Fleurant-Voirpy pour la formation musicale
(documentation détaillée sur demande)

Seules les versions du professeur, avec accompagnement de piano, sont délivrées en spécimens, à 50% du prix public, sur présentation d'un justificatif.

SÉRIE A			SÉRIE B			SÉRIE C		
Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes	Numéros	Clés	Thèmes
1	Sol	*Œuvres de toutes époques et de tous styles*	**1***	Sol	*Folklore d'Europe*	**1**		**à paraître**
2	Sol	”	**2***	Sol	*Folklore d'Europe*	**2**		**à paraître**
3	Sol	”	**3**	Sol, Fa	*Opéras de Mozart (1)*	**3**		**à paraître**
4	Sol	”	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4e	*Sonates et Concertos de Vivaldi (1)*	**4**	Sol, Fa, Ut 3e et 4e	*Sonates et Concertos de Vivaldi (2)*
5	Sol	”	**5**	Sol, Fa, Ut 2e, 3e et 4e	*Musique de chambre de Schubert*	**5**		**à paraître**
6	Sol	”	**6**	Sol, Fa, Ut 1re. et 4e	*Boris Godounov Version Moussorgsky*	**6**		**à paraître**

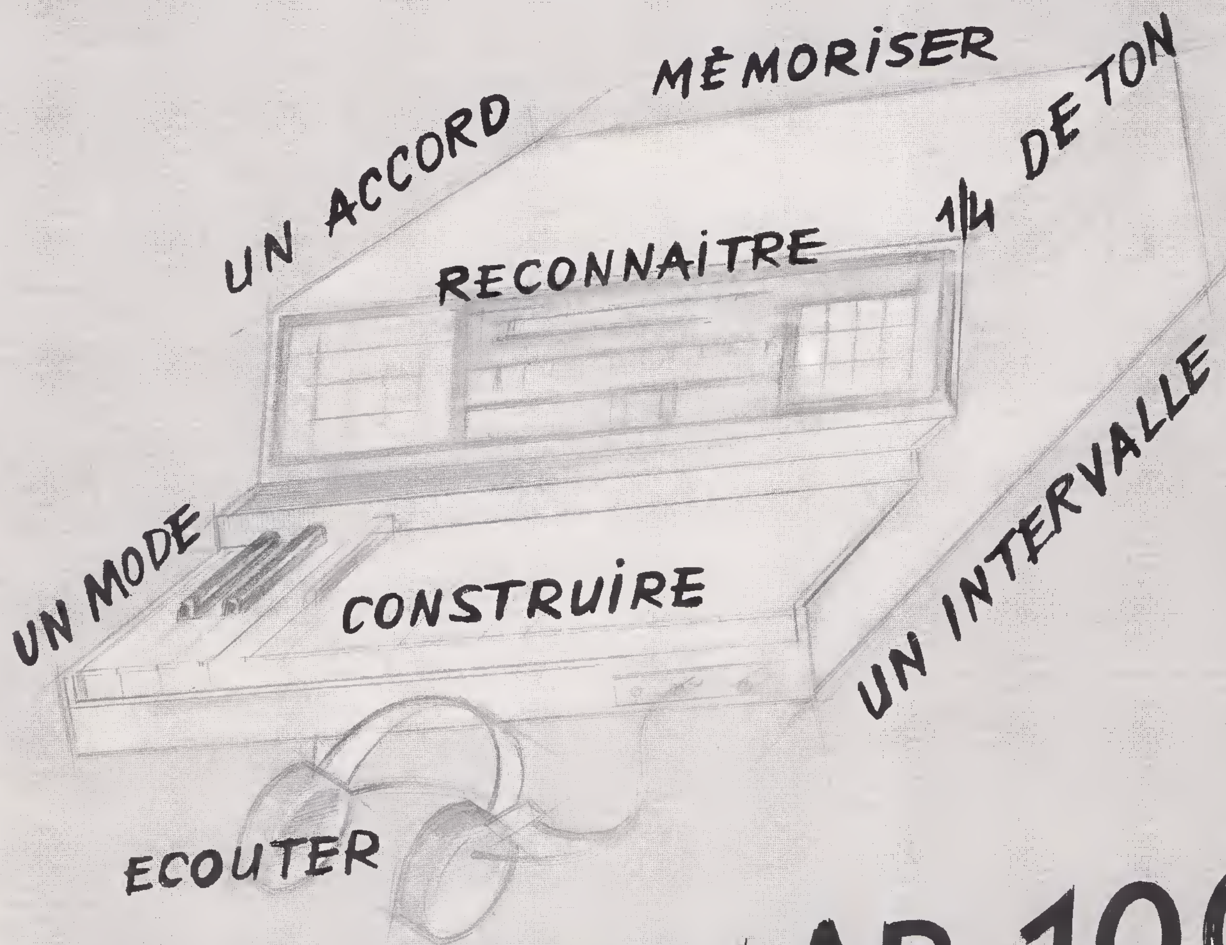
Aucun fascicule avec accompagnement de piano n'est prévu pour ces 2 ouvrages, le choix exclusif de textes populaires se prêtant difficilement à une harmonisation stéréotypée.
Chaque professeur pourra, à sa convenance, réaliser un soutien harmonique adéquat.

RYTHMES

Un seul volume, niveaux débutant à supérieur, constitue le complément idéal des «Textes musicaux à chanter»

Henry LEMOINE
17, rue Pigalle, 75009 Paris
Tél.: (1) 874.09.25

L'EDUCATION MUSICALE DE L'OREILLE ...



...EUTERLAB 100

appareil destiné aux conservatoires et écoles de musique

documentation complète sur demande :

EUTERMATIQUE
chemin des mûriers
69540 IRIGNY
Tél. (7) 850.46.46